Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XII

N. 122 | Dicembre 2023 | ISSN 2431 - 6739

“Stringiamo le schede come biglietti d’amore” (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Questo Natale

Natalino Piras

Il pezzo è la continuazione e a tratti la conferma di *Senza Natale*, nel numero 100 di ***Diari di Cineclub*** del dicembre 2021. Là mettevo insieme, collegati alla narrazione del 25 dicembre, diverse cose.

Nel film *Il ritorno di don Camillo*, diretto nel 1953 da Julien Duvivier, c'è il sindaco comunista che aiuta ad allestire il presepe. "Questo è Peppone" dice don Camillo mettendo l'asino accosto alla mangiatoia dove sta il Bambino. "E questo è don Camillo" replica immediatamente Peppone, sistemando il bue nell'altro lato della cuna.

La scena cambia, e di molto, in *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick, al tempo della guerra in Vietnam. Il sermone natalizio del sergente maggiore Hartman è tutto un programma. "Dio ci si arrapa con i marines". Questi, ancora allo stato di "merde" e "signorine" sono in piedi, sull'attenti, davanti alle loro brande. C'è stato all'inizio il rituale canto di "tanti auguri a te, tanti auguri Gesù Cristo", e poi l'informativa del sergente per dire che "il gran varietà religioso inizierà alle 9.30". Spetterà al cappellano Charlie dire com'è che i marines devono fare cosa propria il pensiero di riempire il cielo di "anime sempre fresche", tutti ammazzati comunisti.

Hartman è il contrario del presunto idiota, *Il buon soldato Sc'vèik*, personaggio inventato dal boemo Jaroslav Hašek nel 1921, argomento di diversi film e riduzioni teatrali, che nella prima guerra mondiale fraternizza con il suo omologo nemico, un fantaccino italiano, fuori dalle trincee proprio in un lontano giorno di Natale. Vediamo in molti film e diversi remake, anche in digitale, di classici alla *Ben Hur* o *Il re dei re*, molta soldataglia, archetipi di tanti marines da film sulla guerra in Vietnam (ci sono in *Berretti verdi* di John Wayne ma pure, agli antipodi come narrazione, in *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola) mandata da Erode a uccidere il Bambino dopo aver saputo che è lui il vero re.

Passando dalla tragedia alla commedia ma restando nell'assurdo di Natali dei macelli c'è *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli: il sottotenente Loquenzi (Mario Valdemarin) intima a un portaordini di saltare dentro la trincea sapendo che il fantaccino è sotto tiro di un cecchino austriaco. Inevitabile la morte del portaordini, una sola palla al cuore: recava come messaggio urgente gli auguri di Natale del comando supremo.

"Il ritorno di don Camillo" (1953) di Julien Duvivier

Questo Natale nostro contemporaneo è il Natale dei presepi che tradiscono l'idea originaria del Poverello d'Assisi, Francesco, nel tormentato e buio Medioevo, il presepe come nascita di un Dio umile. Questo Natale nostro contemporaneo è un fatto sacrilego rispetto al Dio umile. Scriveva il mio antico professore di latino, Simone Vavassori, vescovo di Bukavu, nel Congo, in piena guerra civile, nemmeno trent'anni fa: "Qui il Natale arriva puntuale il 25 di dicembre, durante la stagione delle piogge, in mezzo a scrosci improvvisi d'acqua e con il fango che rende viscide e insidiose le viuzze degli scoscesi quartieri di questa città di Bukavu". Siamo nel Congo del Novecento che introduce il Duemila. Il Congo di Bukavu emana da quello che ha reso materia sempre viva, di carne e di sangue – il fiume Congo come un'arteria scintillante nel cuore del mondo – l'immortale racconto di Joseph Conrad *Hearth of Darkness* (1899, *Cuore di tenebra*) poi trasposto da Coppola appunto in *Apocalypse now* (1979). Conrad dice di quanto orrore avesse importato nella già devastata Africa la rapacità del colonialismo europeo. Ford Coppola e i suoi sceneggiatori Michael Herr e John Milius aggiornano questo orrore alla guerra portata dall'Occidente in Vietnam. "Dacché la guerra", così continuava padre Vavassori, "ha preso dimora nei nostri quartieri dove l'insicurezza regna ancora dappertutto, fa paura, e la gente con le prime ombre della sera si rinchiude nelle proprie catapecchie, aspettando nell'ansia le prime luci dell'alba, migliaia di persone che mancano d'abitazione, migliaia di ragazzi costretti a vivere sulla strada, migliaia di bambini malnutriti, migliaia di vittime di questa assurda guerra".

Il Natale di padre Vavassori sembrava distante da noi e invece ce lo troviamo dentro casa. Tutto il mondo è Bukavu.

Un pensiero che dovrebbe mettere a revisione tutto il cinema di Natale, quello che va dai *Dieci comandamenti* (1956) visto al tempo della nostra infanzia, il più grande desiderio della novena, sino, abbassando di molto il discorso, ai cinepanettoni che diventano campione d'incassi. Da Dickens del *Canto di Natale*, tutta la rapacità dei costruttori di capitale messa a nudo, al comico che dialoga col tragico in *Natale in casa Cupiello* (1931) di Eduardo. Sino alla memoria di *Missa in puddu*, la Messa del gallo, in coincidenza con la mezzanotte della nascita del Bambino. Al mio paese, in notte di vigilia, il parroco di San Giorgio tuonava dal pulpito contro un gruppo di "giovinastri" che prima della Messa del gallo avevano distribuito un volantino ciclostilato inneggiante alla morte in battaglia di Camilo Torres, prete guerrigliero colombiano, teologo della liberazione. Ricordo di come, rifiutando il volantino come *cosa mala* sbigottirono le donne pie sul portale della chiesa".

La situazione, al giorno di San Martino, 11 novembre 2023, non muta.

Camilo Torres (Colombia 1929 – 1966) presbitero, guerrigliero e rivoluzionario colombiano, precursore della Teologia della liberazione

Faticosamente, rallentato rispetto agli anni scorsi, vedo che iniziano a mettere su il Natale: quello delle false luci, degli addobbi, di pandori e panettoni da supermarket. Pure supermarket è parola superata, fagocitata da altre, frasi intere comprese, di significato ora esagerante, ipermercato, "a Natale si può dare di più", ora di periodo ipotetico, "a Natale puoi" , ora di frequenza sempre più vertiginosa verso il basso: il Natale del risparmio, del basso costo, della mancanza di doni.

Sempre, nell'esagerazione, nell'omologazione, nell'abbassamento, un falso Natale, il Natale capitalistico, della società dei consumi che divora se stessa. Una lunga sequenza, uno spot pubblicitario senza fine, la tv come strumento indispensabile per rendere lo spot verbo globale, perlomeno in Occidente e nella parte occidentalizzata. Un spot che vale al presente, come proiezione futura e persino come passato, memoria storica, vera o inventata che sia.

Ha ottenuto successo come indice d'ascolto, la Rai che straccia Mediaset, la seconda stagione di *Cuori* appena conclusasi, una narrazione a episodi, 12 in sei serate, la domenica, regia di Riccardo Donna. Un intrico di situazioni sentimentali che hanno come centro il reparto di cardiologia dell'ospedale Molinette, a Torino, negli anni Sessanta del secolo scorso. Anche là, nell'ultima puntata, c'è un Babbo Natale, infartuato mentre lavorava in un grande magazzino del capoluogo piemontese. Arriva in reparto e sarà salvato dalla grande professionalità e umanità dei medici, una su tutti la cardiologa Delia Brunello (Pilar Fogliati), all'avanguardia, si è laureata in America e là ha fatto esperienza. Tutto sommato il salvataggio di quel Babbo Natale, in fondo uno che campa la vita e le sue contraddizioni, rimane accettabile. Nonostante il finale sia un campionario di luoghi diventati comuni, mascherati da innovazioni che contestano (contestavano allora) convenzioni. Delia è raggiunta in aeroporto da Alberto (Matteo Martari) mentre sta per imbarcarsi nuovamente per l'America: voluta o no è una ripetizione in dolciastra salsa tv, del finale del *Laureato* (*The Graduate*, 1967, dall'omonimo romanzo, 1963, di Charles Webb) di Mike Nichols, di ben altra forza, ancora oggi, contestataria. Ben altra poetica.

Al Natale ridotto a spot manca la poetica della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sapienza del cuore. Fuori dallo spot quanti profittano continueranno a profittare, chi può spendere continuerà a spendere, i non garantiti andranno alle mensa delle Caritas dove il cibo è sempre meno abbondante. Nel mentre che in Palestina, nei luoghi dove nacque il Signore, si combatte spietata guerra, senza alcuna ragione che non sia quella dell'ammazzamento di gente da parte di altra gente.

Ammazzamento è una brutta parola che non dovrebbe esistere a Natale. Ma così è, così incombe, è il leit motiv di questo Natale. Lo è stato di altri, molti altri, quasi tutti, da sempre, quelli che in sardo, per le morti di faida in giorni solenni e di paci da non infrangere, giorni come Natale e Pasqua, era, ancora lo è, *die notita*, letteralmente giorno noto, annotato.

Uccidere, dare morte *in die notita*, era il segno più grande di inimicizia che nessun sangue, nessuna tregua, avrebbe lavato, destinato a durare per sempre.

Cosa sia una faida che mette al proprio servizio una *die notita*, nessuno e niente che riesca a fermare l'escalation, lo rende bene un western moderno. È un film che narra e fa vedere, come geografia di appartenenza, come storia possibile dappertutto, la violenza famigliare, l'autocrazia paterna, la rassegnazione femminile, l'incomprensione, dentro un contesto di assedio, di sangue per i pascoli, di sgretolamento umano, di paesaggio desolato, di foresta intricata. Dove il Natale, se avviene, se capita, è un Natale di sangue.

È da tempo che Natale è *sa die notita* di molta umanità, mascherata, quando e dove si riesce a mascherare, di sorrisi, di strette di mano, di cuore falso. I presepi da allestire e addobbare non si fa a tempo a smontarli e riporli che già sono macchiati di sangue.

Dico questo in tempo che non è Natale e neppure più avvento. È un giorno di San Martino senza nostalgia di novembre come mese dove ci si predisponeva, nella società contadina, alle lentezze e pure le dolcezze dell'autunno: tempo

2023 Palestina in guerra

di semina, di rallentamento della fatica, di attesa, perché no, di organizzazione di Speranza, di giorni migliori.

Quel tempo non c'è più da molto e San Martino cavaliere errante che divide in due il suo mantello per darne un pezzo al povero di modo che possa ripararsi dalla neve non ha senso neppure come favola, come racconto edificante, come narrazione dell'oggi per il domani.

Neppure il San Martino carducciano dell' *aspro odor dei vini*.

Prevale il San Martino del conte Attilio, nei *Promessi sposi*, personaggio amorale e cinico, sfruttatore del proprio privilegio, che un 11 di novembre di guerra e devastazione, l'Italia del Seicento paradigma di questa contemporanea, dice al cugino don Rodrigo che ha perso la scommessa fatta con lui: non è riuscito ancora a rapire Lucia.

Nel mitico *I promessi sposi*, sceneggiato Rai del 1967, 8 episodi, il conte Attilio è Carlo Cataneo. Memorabile Luigi Vannucchi, voce nasale, doppia e irosa, che fa don Rodrigo.

A cosa è ridotto San Martino, a garante di criminali a piede libero, garantiti dal loro status di privilegio, intoccabili perché ricchi e potenti, servitori dei poteri forti, devastanti, capaci di guerra, pronubi alla calata dei lanzichenecchi, ma pure dei mediocri, degli ossequenti, dei senza coraggio, don Abbondio ne è l'emblema, dei bravi, che questi poteri forti sostengono.

Tale l'11 novembre 2023. Gente come noi continua a essere clericus vagans in desolata e desolante landa.

Vengono in mente Natali pervasi di mafia, quanto fa perdere l'autenticità di una festa e venuta di tempo nuovo, quanto continua a invadere il Natale inautentico, sia che venga consumato in un'orgia di costosissimi doni (tutti intrisi di sangue, di sangue avvolti) nella società della mafia tradizionale, la Sicilia, sia che a far risplendere di luce sinistra l'albero di Natale sia una qualsiasi metropoli americana.

Per tutti la trilogia *Il Padrino* (*The Goodfather*,1972- 1990) di Francis Ford Coppola dall'omonimo romanzo (1969-1970) di Mario Puzo.

Niente a che vedere con la serie Netflix *Odio il Natale* (2022) diretta da Davide Mardegan e Clemente De Muro, il cenone della vigilia con tutte le sue situazioni e varianti al centro, ancora Pilar Fogliati nella parte di Gianna, la protagonista.

Questo Natale continuerà per molto a coincidere con *Senza Natale*.

"Il film da 25 dicembre per antonomasia l'ho vissuto diversi anni fa. Inizia con una messa funebre il giorno di Natale, nella cattedrale di Nuoro. Era morto un vicino di casa. Ricordo che il cielo di sera incipiente si faceva rossastro. La cattedrale di Santa Maria ci venne incontro come un'apparizione desolata, le scalinate spazzate dal vento gelido.

All'ora dell'omelia non stetti a seguire le parole di circostanza del vescovo e mi misi a pensare al Natale come lo vivono i dannati della nave Argia nel racconto *Istefane Dorveni*, scritto come una sceneggiatura. Prende spunto da una cronaca redatta in lingua sarda al tempo dei Giudici di Arborea. I dannati della nave Argia devono risalire il Tirso per porre fine al potere assoluto di Kurtz che ha fondato una sua repubblica-regno di sangue alle sorgenti del fiume. Come in *Cuore di tenebra*, come *Apocalypse now*. I dannati dell'Argia salparono nella notte di Natale ma non ci fu nessuna cerimonia solenne. Né messe di mezzanotte, né canti per la venuta del Messia. Era inverno che non sapeva di alcuna neve incantata. Durava uno strano freddo, come quello che sempre accompagna i roghi delle streghe, fuliggine che danza macabra in aria plumbea, che nasce dalla fame, dalla peste, dalla guerra. Però quell'armata d'ombre doveva salpare".

Era questo il Natale, questo è.

Natalino Piras

Tirso, il fiume più lungo della Sardegna

Killers of flower moon – L'eterno ritorno del cinema di Martin Scorsese

Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!
Friederich Nietzsche, da La gaia scienza e idilli di Messina

Tonino De Pace

Dire la propria su un film non è passaggio obbligatorio, non sempre è regola aurea da rispettare. Ma diviene un quasi imperativo alla luce di uno stillicidio di opinioni, più o meno qualificate, che restando ferme solo a qualcuno degli elementi che caratterizzano il film, ne riducono, di conseguenza, la portata, in uno sguardo critico opinabile e al quale occorre replicare. Quindi quanto segue è solo l'appagamento di un piccolo desiderio, quello di dire la propria opinione – né migliore, né peggiore delle altre – su *Killers of flower moon* di Martin Scorsese.

Il cinema di Scorsese si è sempre caratterizzato per lo sguardo non indulgente sui comportamenti dei suoi personaggi, sulla conduzione dei fatti e degli avvenimenti nel rispetto dei criteri divisivi tra bene e male, riservando delle sorprese che sembrano ribaltare l'assioma. Cosa è, infatti, il finale sanguinario di *Taxi driver* se non la punizione dell'angelo del bene sul male? Ma è anche vero che quell'angelo molto spirituale non è se vuole raddrizzare una società che vede innaturalmente come storta e cresciuta male, a colpi di pistola assassinando la gente. In quel finale, così contiguo ad una specie di horror metropolitano, ci stanno le contraddizioni di un'opera di bene che viene posta in essere attraverso il male. Ma non è molto distante da questa messa in scena della contraddizione nell'eterna lotta tra il bene e il male l'intera vicenda di *Mean Street*, nel quale si teorizza perfino una santa alleanza personale tra credo religioso, cattolico in particolare, e malavita nel quotidiano. Una idea corrente anche nelle patriarcali famiglie mafiose.

È così anche *Killers of flower moon*, nella classicità del suo incedere, nella sua sontuosa forma e il suo contenere un largo pezzo di storia americana – quelle radici più o meno marce sulle quali è cresciuto il capitalismo – diventa un film in cui Scorsese, rivisitando la propria concezione del formarsi delle cose e dei fatti degli uomini, rimette al centro i grandi temi del tradimento e della menzogna, del sopruso e dello sfruttamento, ma qui con una ampiezza di sguardo che neppure il pur lodevole *The new world* di Terrence Malick è riuscito ad ottenere. D'altra parte non è lo stesso Scorsese di *Gang of New York*, che pur nel suo non riuscitissimo intento rispetto agli esiti sperati, contribuisce a dare forma a quella Storia d'America che da più parti - compresa la quasi intera filmografia di Clint Eastwood – si è provato a ricostruire, in un eterno confronto con le proprie radici, con il proprio passato remoto, per emendare, attraverso le immagini, i peccati originali del passato.

C'è dunque in questo film, così come accade negli altri citati, con i quali si tratteggia un pezzo di storia di quel Paese/Continente, la storia e il passato ripensato e rielaborato, in un eterno ritorno da rivivere, da riabitare. Il cinema diventa dunque, anche per Martin Scorsese lo strumento per guarire un male antico, quello stesso male che tormenta i protagonisti di *Mean street*, un dolore forse inguaribile che appartiene ad una natura dalla quale è impossibile separarsi e che qui si può solo esorcizzare. *Killers of flower moon* diviene, dunque, un possibile affresco storico guardato da una prospettiva se si vuole minima, quel piccolo villaggio di Fairfax in Oklahoma nel quale, dentro uno sviluppo narrativo da serial killer, si consuma un lento genocidio della tribù dei nativi Osage, che non è solo diretto allo sterminio degli uomini e delle donne per interesse economico di un capitalismo in erba e, quindi, particolarmente incapace di dominare i propri istinti, ma uno sterminio di una cultura che vampirescamente viene conquistata dai bianchi, figli dei colonizzatori, con una costante, ininterrotta e duratura contaminazione dei riti antichi di quei popoli, via via sostituiti dai riti di una *civiltà* bianca, che erodeva alle radici quelle culture con una malafede velenosa, approfittando della purezza d'animo di quelle tribù, incapaci di discernere secondo i criteri economici e quindi facili da sopraffare, come accade con i bambini in preda all'Orco.

Scorsese affida questo compito di Orco subdolo e untuoso, sinuoso nell'insinuarsi tra le pieghe di una società permeabile attraverso la sua finta filantropia cattolica – con un tratto di demoniaco che ricorda il Louis Cyphre di parkeriana memoria, all'esperienza di un Robert De Niro/William Hale, che non ha paura di assumere, in una fase della

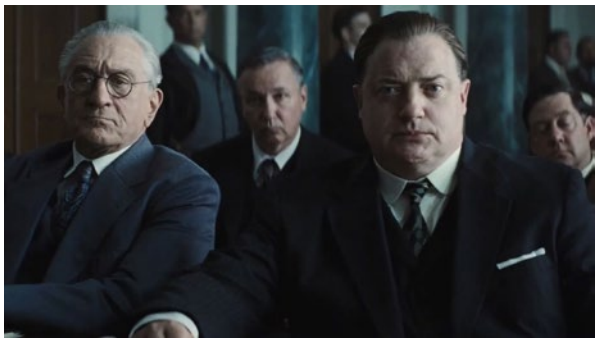
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sua carriera non certo ancora molto lunga, un ruolo così disgustosamente ipocrita. Il suo *fedele* compagno di merende è un ingrugnito e utile idiota, Ernst Burkhart/Leonardo di Caprio. Un pover'uomo tornato dai combattimenti della Prima Guerra Mondiale e di per sé incapace di decidere tutto da sé stesso, salvo un rinsavimento finale che avviene per amore, e con il quale Burkhart ripagherà l'amore ricevuto dalla sua splendida Mollie, che lui, più o meno consapevolmente, ha malamente ricambiato portandola sull'orlo della morte. E in mezzo c'è proprio lei, Mollie/Lily Gladstone. L'attrice, discendente dei nativi americani, era già comparsa sulla scena diretta da Arnaud Desplechin in *Jimmy P.* (altro film che rilegge queste vicende in chiave minima ma di grande respiro) e ancora in *Certain woman* (2016) e *First cow* (2019) entrambi di Kelly Reichardt, autrice di spessore per quanto dal grande pubblico poco conosciuta, tanto per citare i film di maggiore rilievo. Lily Gladstone dà un contributo decisivo al film con la sua interpretazione al tempo stesso misurata e fatta di una pacificazione interiore che predispone favorevolmente all'incontro. Ma è soprattutto il controcanto a quell'untuosa e velenosa presenza predatoria di Hale, che dietro lo sguardo amicale nasconde i suoi piani omicidi.

Il cinema di Scorsese, nel suo continuo aggiornarsi di sperimentazioni - come puntualizza Marcella Leonardi nella sua completa e complessa recensione al film su www.frammentidicinema.com - non va dimenticato che tiene fermo, in questi movimenti di rotazione e rivoluzione, il tema eterno già accennato del bene e del male e di una sfuggente spiritualità, per l'appunto, come dice Leonardi nel suo intervento ricordando la pittura metafisica di Andrew Wyeth, carichi di quella quasi dolorosa spiritualità che sembra ridurre la scena dentro un grumo di solitudine insolubile. Una spiritualità che Scorsese ha ricercato nel tormentato *Silence*, ma che ricorre nel suo cinema come aspirazione dei malviventi (*Mean Street*), nel forse non completamente risolto *Al di là della vita*, e anche, ovviamente in quel capolavoro di *Taxi driver* nel quale il bene e il male, la materia e lo spirito, la forza e la debolezza umana si combattono dentro il corpo mutevole di Travis Bickle, veterano del Vietnam, la cui interpretazione resta magistralmente affidata come è noto allo stesso Robert De Niro, nella sua lucida follia distruttiva e rivendicativa degli antichi valori nel loro malinteso manifestarsi.

Non è un caso che questi due ultimi film siano stati scritti da Paul Schrader, che per conto proprio continua un percorso autoriale tutto personale, legato ai temi della spiritualità terrena di stampo religioso, dentro una sua metafisica delle immagini evocativa e bressoniana. In questa breve e non certo esaustiva carrellata sui film di Scorsese, che hanno posto al centro dell'indagine il tema della spiritualità, forse non può mancare *L'ultima tentazione di Cristo*, che potrebbe entrare di diritto nel novero. In realtà, si teme si tratti di un errore di prospettiva e di cattiva interpretazione fare rientrare questo film in quell'aura di rappresentazione della spiritualità come ricerca di una intima pacificazione. Il Cristo di Scorsese, come lo vuole anche Paul Schrader di nuovo decisivo collaboratore del regista, è reattivo e umano, anche fragile e disponibile al compromesso. Paradossalmente in questo film l'indagine dell'autore si muove più su un piano di riconoscimento dell'umanità alla ricerca di un mistero di un Dio/Uomo, piuttosto che sul piano di una spiritualità insistita o ricercata. Ma è forse il film in cui, più di tutti, Scorsese riflette e sa mostrarci il dissidio spirituale, la doppia verità dell'anima e del corpo e lo fa con le immagini, ma anche facendo proprie le parole, poste all'inizio del film, di Nikos Kazantzakis autore dell'omonimo libro dal quale il film è tratto.



Non è neppure un caso che questo film rappresenti dunque per Scorsese un possibile punto d'arrivo - in quell'ottica nietzschiana di eterno e ininterrotto ritorno - di completamento di quella poetica centrata sull'etica della comunità. Un tema che qui risalta con particolare energia dopo essere stato lo scenario di fondo del già citato *Taxi driver*, ma anche quello, nel più ristretto ambito di una comunità identitaria come quella degli immigrati italiani in America – alla quale appartiene anche Scorsese – in *Toro scatenato* (ancora con la sceneggiatura di Schrader) o di quella che provava a mutare pelle disegnata con efficacia in *L'età dell'innocenza*.

È per questo che *Killers of flower moon* diventa anche il cinema in cui le radici di una Nazione finalmente sembrano emergere in maniera nitida, un film che cerca la nemesi dentro lo sviluppo dettagliato del racconto, dentro la psicologia dei suoi personaggi, dentro, in particolare, la psicologia di una cattiveria antica sulla quale sembra – così dice la storia del film – essersi fondata la ricchezza economica americana. Ma questa chiusura ci fa venire in mente un altro film che racconta, nella sua minimalità narrativa e di prospettiva, la stessa storia, con lo stesso afflato drammatico e non privo di una spiritualità che ne pervade il racconto. Nel 1980 un ancora giovane John Carpenter firmava *The fog*, dentro le cui brume si intravedeva sempre più nitidamente la vendetta contro il delitto del passato. Una esplicita e riuscitissima rappresentazione dell'eterno ritorno, di ciò che torna dal passato sotto altra veste, sotto forma di sofferenza, in quella attualizzazione delle parole del filosofo tedesco che fanno da guida a queste stesse riflessioni (*...ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te...*). Carpenter lavorava sulla metafora di Antonio Bay come sineddoche di un'intera Nazione, Scorsese, invece, sulla fluvialità del racconto come metafora del tempo che contiene la cattiveria. Entrambi sembra non possano avere fine e in questa comunanza di intenzioni si lega il cinema di due grandi autori che vogliono bene all'America, ma nutrono riserve su quel passato così imbarazzante fatto di subdola violenza e di avidità rapace. E ci torna in mente Von Stroheim per potere continuare in futuro la nostra (*breve*) riflessione.

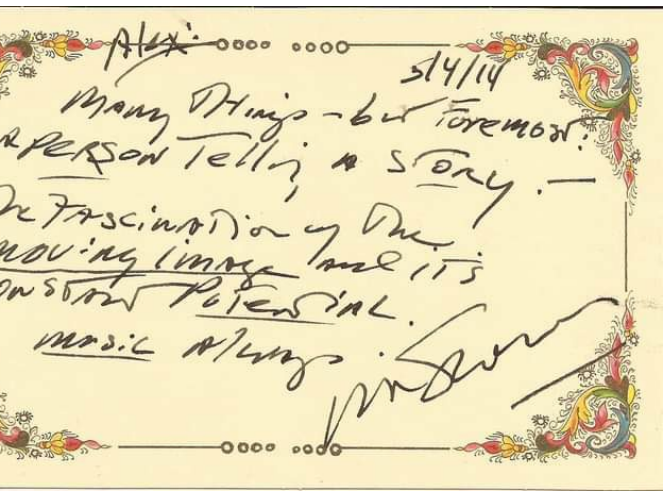
Tonino De Pace

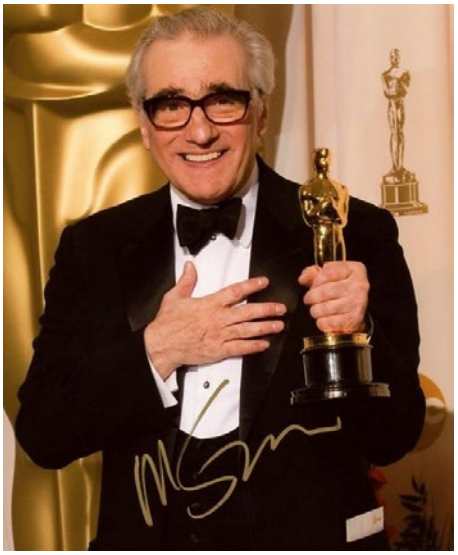
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #14

Il personaggio del mese: Martin Scorsese

Barbara Taglioni

Torna nelle sale cinematografiche Martin Scorsese, mai stanco di regalare al suo pubblico l'ennesima storia magistralmente tragica e violenta. Con oltre cinquant'anni di carriera è uno dei *registi del secolo*, che non ha mai smesso di raccontare storie cruente e magnifiche di appartenenza, radici, percorsi di crescita, legami di sangue, quasi mai edificanti ispirati spesso a esperienze vissute direttamente o indirettamente soprattutto durante i suoi primi anni di vita. I suoi sono tutti protagonisti complicati, articolati, ricchi di ombre, fragili, tragici e immortali, mai veramente giudicati dallo sguardo del regista, ma solo ascoltati ed esposti**.** Sono antieroi che, per quanto possano compiere delle scelte discutibili o per quanto possano essere crudeli e disumani, mantengono un loro lato umano e fanno i conti con una serie di conflitti interiori causati in loro dalle condizioni sociali. Nato il 17 novembre del 1942 nel distretto del Queens di New York, da genitori italoamericani, entrambi originari della provincia di Palermo, Scorsese cresce a *Little Italy* e passa buona parte della sua infanzia in maniera non propriamente felice, in disparte, sia per la sua struttura fisica, non propriamente da *macho*, sia a causa di gravi problemi di asma. Costretto a rimanere in casa e a guardare il mondo dalla finestra della sua camera, solitario, sofferente e isolato dagli amici, evade appassionandosi al cinema, che frequenta con i genitori. Il *bravo ragazzo* che oggi ha ormai superato gli ottanta e che da giovane sognava di diventare sacerdote o di *fare il gangster* è diventato così uno dei più acclamati e premiati registi al mondo: un *Maestro dei maestri*. Il suo amore per la settima arte è irriducibile e ha sempre prevalso nella sua vita. Egli afferma con decisione di non avere intenzione di rallentare, continuamente alla ricerca di risposte ai grandi temi della vita, risposte da ottenere per mezzo del cinema. Scorsese è sempre stato irrequieto anche nella vita privata. Si è sposato cinque volte, ha divorziato quattro, ha tre figlie, ha dovuto affrontare fallimenti commerciali e di critica, dipendenze da alcol e droghe, ma ha sempre tenuto la barra del timone a dritta, immerso e concentrato nel raccontare le storie dei suoi indimenticabili tragici personaggi. Nulla o quasi trapela del suo mondo dietro le quinte, delle sue passioni, dei suoi affetti, dei suoi modi di affrontare le giornate fuori dal set cinematografico e come sempre cercheremo di scoprire qualcosa di più di questo leggendario personaggio attraverso la sua grafia. La prima impressione osservandola è di azione, ma anche di agitazione (grafia fallica -*fare per essere* di Freud). Si tratta di un gesto grafico disuguale in più generi, che si appropria dello spazio con inquieta esuberanza, generando forme angolose, inclinate, lanciate, precipitose e personalizzate, che discendono il rigo in contrasto con l'ascendenza della firma, oscura e sottolineata. È una grafia che trasuda bisogno di affermazione, orgoglio del successo, dinamismo per procurarselo attivamente, autonomia e esigenza di indipendenza fino a divenire desiderio di dominio (*progressiva, angolosa, inclinata, sopraelevazioni, lanci*). Scorsese è un uomo che ama le sfide e ha bisogno di essere vincente, di realizzarsi attraverso il raggiungimento di ambiziosi obiettivi (*parallelismi, sottolineature, trattini delle t sopra l'asta*). Anche se ultimamente è più moderato, come racconta egli stesso, è sempre stato animato da pulsioni forti e da un'inesauribile energia, desideroso di essere protagonista e leader, assumendosi le responsabilità delle proprie scelte con i relativi rischi fino all'audacia. Mal sopporta gli insuccessi e le frustrazioni, ai quali può reagire in modo ribelle, trasgressivo o addirittura con prepotenza, come in effetti ha dimostrato in alcuni anni bui della sua vita, che lo hanno portato vicino alla morte (*cenni di discordante, filiformità, acuminazioni*). E' un uomo che mira al raggiungimento dello scopo, ambizioso, ingegnoso, deciso, intraprendente, perseverante e impaziente, intellettualmente vivace e creativo, quasi mai soddisfatto, non sempre attento ai tempi e ai ritmi altrui, poco propenso alla delicatezza e al sentimento (*invadente, angolosa, discendente, script, precipitosa, bucata, ricombinata*). Può risultare nervoso, oppositivo, ostinato e diffidente, sbrigativo, molto diretto e brusco nel comportamento (*acuminazioni, punto a trattino, movimento propulsivo*). La firma oscura, parzialmente sottolineata, affermata, ascendente e discordante con il rigo discendente del testo, mostra la forzatura da parte di Scorsese nell'apparire a volte più gradevole e carismatico in pubblico, In realtà è un atteggiamento compensatorio e nasconde conflitti mai risolti, un'autostima altalenante, un antico desiderio di rivalsa che gli impediscono, nonostante l'incredibile acclamazione del pubblico, di trovare un equilibrio interiore che gli consenta di rilassarsi e di godere dei propri successi (*cadute in zona media, rigo discendente*). Un momento speciale questo nella sua carriera per l'uscita dell' ultimo film, ma anche un periodo difficile nella sua vita familiare con l'attuale moglie Helen Morris malata dal 1990 di Parkinson. Un uomo isolato, con pochi amici che lo accettano così com'è, tuffato nel lavoro come ha sempre fatto, alla ricerca di risposte e di accettazione.





Martin Scorsese (1942)

Barbara Taglioni

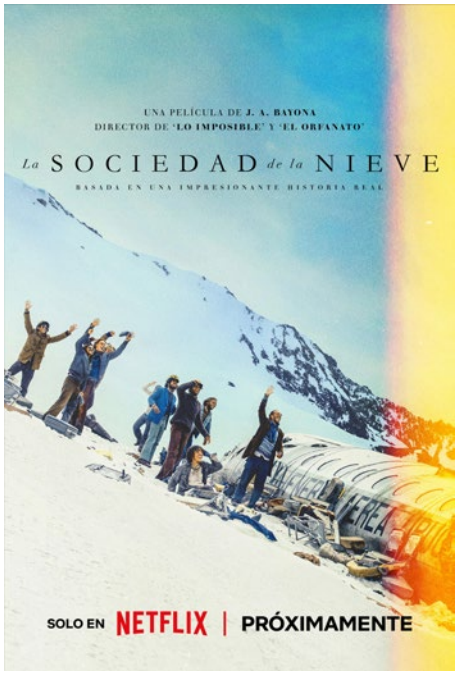
La tragedia delle Ande: tra realismo e catastrofismo

Àngel Quintana

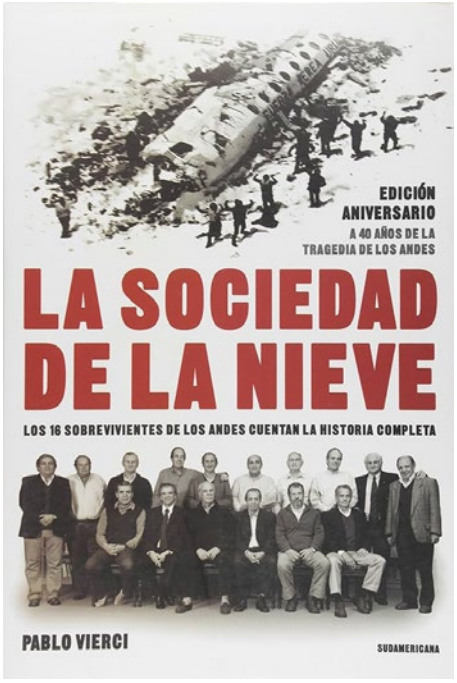
Il film *La sociedad de la nieve* (Society of the Snow, 2023) di Juan Antonio Bayona ebbe a chiudere la Mostra del Cinema di Venezia di quest'anno alimentando una bella discussione, film che andò poi a vincere subito dopo il Premio del Pubblico in quest'ultimo Festival internazionale del cinema di San Sebastian, in Spagna nei Paesi Baschi. Adesso, prima del suo inserimento distributivo nel catalogo Netflix, il film di Bayona passerà nelle sale prefigurandosi nel frattempo la possibilità di diventare un film candidato agli Oscar 2024. Bayona con questo suo ultimo lavoro riesuma la tragedia del volo 571 dell'aeronautica militare uruguaiana avvenuta il 13 ottobre 1972 sulla Cordigliera delle Ande, su cui viaggiavano giocatori di una squadra di rugby amatoriale, gli *Old Christians Club* di Montevideo. In quell'incidente aereo morirono 29 persone e 16 ne sopravvissero.

Nel 1993, quando il mondo editoriale si era già dimenticato da anni del *best seller* del britannico Piers Paul Read (Beaconsfield, Regno Unito, 1941) intitolato *¡Viven! (Alive: The true story of the Andes Survivors,* 1974), apparve nella programmazione cinematografica un film del produttore e regista cinematografico statunitense Frank Marshall (Glendale, California, Stati Uniti, 1946) adattato a questa tragedia aerea nelle Ande. Non era stato in vero l'unico film sull'argomento, in precedenza nel 1976 ne era uscito uno messicano, *I sopravvissuti delle Ande* (*Supervivientes de los Andes)* di René Cardona Jr. (1939 - 2003), incentrato su un altro best-seller sull'argomento intitolato *Sopravvivere!* scritto dal giornalista e scrittore americano Clay Blair Jr. (1925 -1998). Quest'ultimo film ebbe scarso interesse sia di pubblico che di critica, considerato esageratamente sensazionalistico volto ad attirare la morbosità del pubblico, senza che si sforzasse a indurre lo spettatore ad avere piena coscienza di quel che veramente accadde in quel tragico disastro.

Nel film americano di Frank Marshall, i protagonisti della tragedia, i giovani uruguaiani della squadra di rugby, discorrono in inglese. Il personaggio di Ethan Hawke ha raffigurato quella di Nando Parrado, Josh Hamilton invece ha interpretato quella di Roberto Canesa, i due giovani che riusciranno alla fine a portare a termine la complessa operazione di ricerca e di salvataggio dei sopravvissuti. L'attore John Malkovich interpretò nell'occasione il ruolo del narratore del film, cioè del personaggio adulto del gruppo sopravvissuto Carlitos Pérez. La maggior parte della critica dell'epoca parlò anche della scarsa credibilità degli attori americani trasformati in uruguagi, ma molto fu scritto anche sul fatto che tra i protagonisti della storia ci fossero altri personaggi inventati giusto per alimentare l'intensità del dramma della storia.



Ande, 1972. L'incidente aereo costrinse i sopravvissuti a cibarsi dei morti



Nel film di Frank Marshal, però, emergeva un altro elemento curioso, quello di una idea allegorica di quanto accaduto. In questo film sembra caratterizzarsi simbolicamente il principio tutto cristiano della fede quale motore di salvezza, come forza interiore che porta alla sopravvivenza. All'interno di questo elemento simbolico, Marshall ha chiarito inoltre anche il significato che poteva svilupparsi acquisendo l'idea tutta cristiana della comunione della carne. Perciò, l'atto dei sopravvissuti del disastro aereo incentrato sul mangiare i corpi dei propri compagni morti, voleva acquisire specifiche ridondanze mistiche riferibili al sacramento eucaristico come atto supremo della comunione dei corpi. Marshall non si allontana troppo dall'allegoria che, sul tema del cannibalismo e delle sue ridondanze mistiche, viene espressa nella parabola post-apocalittica di Marco Ferreri del suo film *La carne* (1991), ma che potrebbe anche avvicinarsi in questo anche a un altro film, quello di Claire Denis *Trouble Every Day* (2001). La differenza con tutti questi casi è che la comparazione esemplificativa che si sviluppava intorno alla tragedia delle Ande era che il film di Bayona si basava su eventi esclusivamente veri e che il cannibalismo era sopravvenuto in conseguenza a un bisogno di pura sopravvivenza derivata da circostanze straordinarie estreme.

In *La sociedad de la nieve*, Juan Antonio Bayona utilizza l'omonimo libro pubblicato nel 2008 dallo scrittore e giornalista Pablo Vierci, un compagno dei sopravvissuti che nel 1973 iniziò a cercare testimonianze orali di quella drammatica esperienza. Nel suo libro ha documentato in modo reale quella tragedia descrivendone la fondamentale importanza della solidarietà umana in circostanze estreme.

A differenza delle versioni cinematografiche precedenti, Bayona parte da un chiaro desiderio di rappresentare la realtà vera e di ricercare uno speciale rigore necessario per contrastare la leggenda e la mitologia sensazionalista generatasi negli anni Settanta. Da questo punto di vista, il suo intento fu chiaro fin dall'inizio quando scelse un gruppo di giovani attori uruguaiani come interpreti dell'accaduto, oltre a fissare una parte del dramma di quell'esperienza nella stessa capacità di resistenza fisica degli attori di fronte alle avversità complessive.

La parte più efficace del film sta infatti nel modo in cui esso si muove attraverso la fisicità dei corpi, sul loro spossamento e sulla loro battaglia contro la morte. Le capacità di Bayona

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

riscontrabili nella post-produzione e nel condurre opere cinematografiche di grande impatto visivo verso lo spettatore, fanno de *La sociedad de la nieve* una sorta di prosecuzione di *Lo imposible* (The impossible, 2012), film che girò sullo tsunami avvenuto in Thailandia nel 2004, con la differenza che nel suo nuovo film di genere catastrofico c'è una più accurata raffinatezza nelle immagini. In *La sociedad de la nieve*, Bayona non abbandona la sua maestria di giocare con le emozioni, ma rifugge da soluzioni semplicistiche.

Il problema dell'opera risiede però nel fatto che non compaiono differenziazioni tra i personaggi sopravvissuti, tutti appaiono fin dagli istanti successivi all'incidente aereo accomunati da un unico obiettivo, trovare il modo per sopravvivere.

L'idea del gruppo come società si impone come una forza unica, finendo per annullare la psicologia particolare di ogni giovane sopravvissuto della squadra di rugby intrappolato nella neve. Non c'è nessuna sfumatura interiore tra i protagonisti, apparendo come se non fossero altro che un gruppo di giovani insensati che si ritrovano a gestire di punto in bianco la situazione di una realtà terribile, sopravvivere a basse temperature senza vestiti invernali per coprirsi e senza cibo per potersi alimentare.

A pesare sulla troppa naturalezza di questi giovani cattolici dell'equipaggio dell'aereo caduto, Bayona sembra voglia sfuggire da una determinata logica mistica, sia rispetto all'idea della speranza della salvezza come atto contrassegnato dalla fede cristiana e dalla grazia di Dio e sia come fatto in sè ad essere costretti a cibarsi di carne umana. Tuttavia, Bayona non parla neppure del silenzio di Dio di fronte alle montagne andine, della crisi che per un credente sopravviene nel momento in cui Dio non dà segni della sua esistenza abbandonandoli a una condizione così drammaticamente tragica. Bayona propone una visione laica degli eventi basata sulla ricerca di valori più in linea con una desacralizzazione simbolica? Il film di Frank Marshall realizzò tutta una lettura particolare sul cannibalismo dell'equipaggio e sul suo rapporto con l'atto eucaristico. Bayona ci mostra invece i personaggi protagonisti che mangiano carne umana abbandonando ogni rappresentazione morbosa, ponendosi in modo discreto di fronte al tema, evitando il misticismo e riaffermando invece una visione più realistica di quanto accaduto, senza il bisogno di cadere in improbabili letture simboliche dell'avvenimento. Il critico cinematografico statunitense Roger Ebert, dopo aver visto il film di Frank Marshall, asserì che non si sarebbe mai dovuto fare un film su questa tragedia. È del tutto evidente che quando tutti avevano ormai cancellato il ricordo dell'incidente aereo come fatto degli accadimenti mediatici più incredibili degli anni Settanta, Bayona in *La sociedad de la nieve* non voleva mostrarci nient'altro che l'estrema sofferenza dei giovani nel resistere al freddo senza vestiti invernali e per combattere la fame alimentandosi dei corpi delle persone decedute. Bayona gira il film seguendo regole che permettono allo spettatore di immedesimarsi nel dramma fino al punto di arrivare a soffrire con i protagonisti, compiendo un'autentica operazione catartica nella parte finale della storia. Bayona è un regista che non nasconde il desiderio di realizzare un cinema spettacolare fatto di sole emozioni. Il cineasta riesce a trovare una dimensione assai coinvolgente nella scena dell'incidente aereo, scombussolando lo spettatore con lo schianto a terra del velivolo, non sottraendosi alla ricerca di *choke* emotivi verso il pubblico, lontani da ogni forma del distanziamento visivo. Insomma, il suo cinema mostra tutte le sue carte sempre fin dal primo momento della visione, e una volta che il gioco inizia tutto può risultare possibile, anche la possibilità che si possa barare.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Il cinema fantasmatico di Luca Musk

Roberto Chiesi

Luca Muscio, in arte Luca Musk, ha sempre ammirato l'arte del "pittore di cinema" emiliano Sandro Symeoni e ha avuto il privilegio di frequentare il suo studio e di apprenderne le tecniche illustrative. In una delle sue opere, Musk ha ripreso un disegno che Symeoni aveva realizzato per il film *Permette? Rocco Papaleo* (1971) di Ettore Scola, dove dominava il volto di Marcello Mastroianni che protendeva una mano, umilmente, verso lo sguardo dello spettatore.
Il volto di Mastroianni era in secondo piano rispetto alla mano che sembrava uscire dalla superficie del foglio per unirsi a quella di chi stava guardando il manifesto. Era un effetto illusionistico che rimandava allo spaesamento esistenziale del personaggio di Mastroianni, sperduto a Chicago dove, con la sua ingenuità e generosità, rimaneva un pesce fuor d'acqua.
Nel riecheggiare il disegno di Symeoni, Musk ha eliminato la mano, ha rielaborato il volto di Mastroianni accentuandone il candore quasi infantile, lo sguardo smarrito e gli ha accostato, nello spazio inferiore, Sofia Loren in una posa divistica, creando così un contrasto immediato fra l'espressione disarmata di un leggendario attore che non voleva essere considerato un latin lover e un'attrice che ha fatto di tutto per diventare una delle più grandi dive del cinema italiano.
Non è più un'immagine che rimanda al film di Scola ma al leggendario connubio Loren-Mastroianni, che ha segnato undici film dagli anni '50 (*Peccato che sia una canaglia*, 1954, di Alessandro Blasetti) alla metà degli anni '90 (*Prêt-à-Porter*, 1994, di Robert Altman).
Musk, inoltre, ha eliminato i colori accesi della camicia a scacchi dell'attore, ripresi e esasperati da Symeoni e ha invece accentuato i contrasti, il nero diffuso dai capelli e dalle ombre sul viso di Mastroianni, calandoli in una dominante giallo ocra che assume un'espressività onirica.
In questo modo Musk suggerisce che non siamo più nel tempo del manifesto realizzato per l'uscita di *Permette? Rocco Papaleo*. Sono trascorsi oltre cinquant'anni, Symeoni, Mastroianni e Scola sono morti da tempo e noi siamo in un altro mondo.
Quell'immagine, dipinta da Musk, è il ricordo reinventato (come ogni ricordo) della fisionomia di uno dei più grandi attori italiani, che, come in questo caso, ha anche impersonato personaggi dimessi, sconfitti, marginali e la sua grandezza è stata anche la capacità di renderli vivi e vitali, non patetici.
Un carattere fantasmatico, remoto, struggente, hanno anche le opere di Musk che richiamano film più recenti, come, per esempio, *Luna di fiele* (1992) di Roman Polanski e *Eyes Wide Shut* (1999), l'ultimo film di Stanley Kubrick, che ha ispirato più volte l'artista milanese.
In due acquerelli, Musk riprende delle fotografie dei film, adottate poi come immagini promozionali, in particolare quella del film di Polanski dove Emmanuelle Seigner ha legato e bendato il marito Peter Coyote, in una situazione sadomasochista emblematica del loro rapporto, e tiene la punta dello stivaletto contro il suo petto.
Ma nell'immagine questo dettaglio è invisibile e invece vediamo la coscia parzialmente scoperta della bellissima donna, come un'allusione erotica. Musk ha ripreso la crudeltà derisoria del gesto ma ha eliminato ogni traccia di colore e non ha voluto che i lineamenti della ragazza ricordassero quelli di Emanuelle Seigner, anzi le ha conferito una bellezza patinata, più dolce.
L'acquerello di Musk ricorda quindi l'immagine di Polanski ma, al tempo stesso, è diventata un'altra cosa che non coincide completamente con quella che l'ha ispirata ma rappresenta una reinvenzione di trent'anni dopo. Un riflesso spettrale di una scena inquietante di sadomasochismo.
Nel caso di *Eyes Wide Shut* l'artista milanese ha invece ripreso un'immagine di Nicole Kidman nuda davanti allo specchio ma inquadrata di spalle: anche in questo caso ha eliminato i colori e ha conferito una tonalità scura al corpo nudo – più accentuata rispetto a quella della fotografia e dell'inquadratura originali - così che il contrasto appaia forte e spettrale fra l'immagine riflessa, bianca, e quella reale, corporea, che appare buia in un alone sinistro.
In altri casi, come in un disegno che ritrae Pier Paolo Pasolini e Totò durante la lavorazione di *Uccellacci e uccellini* (1966), Musk ha invece adottato una forte saturazione: le fisionomie del poeta-regista e dell'attore napoletano sono individuate da pochi segni di matita in una nebbia bianca. Sono come due maschere calcificate, due fantasmi di un mondo lontano e irripetibile, come molte altre figure del cinema rievocato e reinventato da Musk.

Roberto Chiesi

Sandro Symeoni, locandina di "Permette? Rocco Papaleo" (1971) di Ettore Scola

Luca Musk: raffigurazione di Pier Paolo Pasolini e Totò nel 1965 sul set di "Uccellacci e uccellini"

Luca Musk: raffigurazione di Nicole Kidman in "Eyes Wide Shut" (1999) di Stanley Kubrick

Luca Musk: raffigurazione di Peter Coyote e Emmanuelle Seigner in "Luna di fiele" (1992) di Roman Polanski

Luca Musk: Marcello Mastroianni e Sofia Loren

La Spettatrice Qualunque alla Festa del Cinema di Roma

Spettatrice Qualunque

La diciottesima edizione della Festa del cinema di Roma a ottobre 2023 ha regalato al pubblico molte proiezioni, distribuite, oltre che all'Auditorium della musica, su diversi cinema romani.

Evitando scale e sale dell'Auditorium la Spettatrice Qualunque non ha avvertito l'atmosfera dei festival ma ha comunque goduto e sofferto di un'overdose di film tale da acuirne i sintomi di smarrimento e confusione mentale che affliggono spesso le diversamente giovani come lei. E anzi a questo proposito con più titoli si è potuta fare una buona cultura su demenze senili e alzheimer (*Limoni d'inverno* con un bravo Cristian De Sica, *Jules*, *Mi fanno male i capelli*, *Cottontail*).

Le opere viste, o almeno quelle che la SQ ha cercato di vedere comprese quelle durante le quali ha anche scandalosamente russato, sono numerose ma non tutte meritevoli di essere citate.

Perfidamente la SQ inizia da quelli che definisce *Vuoti a perdere*.

Troppo azzurro di Filippo Barbagallo è un film sul nulla. Un ragazzo, pesce lesso indeciso, e le sue non storie. Si segue lo svolgimento del film sperando sempre che accada qualcosa, che una delle due ragazze più sveglie di lui lo svegli ma ciò non accade. Manca perfino la monotonia di dialoghi che concilino il sonno (ci sono dialoghi?), mancano i silenzi che facciano riflettere, manca tutto. Guardando gli appunti presi a ridosso della proiezione però la SQ ha annotato un momento e un'interpretazione esilarante: quella del cane in fuga con un pollo arrosto, sottratto a chi stava facendo un tranquillo picnic a Villa Borghese. Buona la performance del cane.

Volare, esordio alla regia di Margherita Buy, sulla paura di volare non fa volare alto il film. La Buy è meglio si limiti a fare l'attrice. A parere della SQ se reciterà ancora nei film diretti da lei pregiudicherà la sua carriera di attrice.

In *Un silence* di Joachin Lafosse ci sono ottimi attori per un'opera pessima, senza ritmo e senza tensione. Eppure la storia ci sarebbe. L'avvocato difensore ha un passato ed anche un presente affatto limpido. I familiari sono alcuni consapevoli e altri all'oscuro delle perversioni paterne. Ci sono molti elementi utili a intrigare lo spettatore che viceversa si annoia soltanto e si chiede il perché di tanto spreco.

Sarà perché influenzata dall'atmosfera meno seria che ha la Festa del Cinema di Roma rispetto altre manifestazioni di nicchia dove brulicano raffinati cinefili, la SQ ammette d'aver visto molte opere da suggerire per andare tranquilli al cinema e per vedere qualcosa di godibile.

In *Jules* di Marc Turtletaub un'astronave atterra nel giardino di un anziano non troppo lucido con due amiche prima scettiche e poi complici. Sembrerebbe inevitabile per il piccolo alieno un confronto con *ET*, col quale potrebbe non riuscire a competere, ma già dalle prime scene si capisce che le difficoltà verranno superate. Il merito sta nello script che alterna con sapienza, commozione e sorriso senza scadere mai nel lacrimevole o nel forzatamente fantascientifico. Il cast è ineccepibile.

Nuovo Olimpo di Ferzan Ozpetek è una storia molto autobiografica. Non è il migliore lavoro di Ozpetek ma è trattato con delicatezza il racconto di due giovani uomini che si incontrano per caso e si innamorano, per caso si perdono e per caso si ritrovano. C'è molta sensibilità nel rappresentare la forza dei ricordi e le relazioni sentimentali che legano amici, coniugi e amanti.

Chimera di Alice Rohrwacher è una bella sorpresa perché tante storie si intrecciano bene in una trama che ricorda tecniche di telaio per disegni ben definiti.

Banda di tombaroli, uomini, donne, anziane e giovani in principesche dimore in totale decadenza e in campagne toscane. Sopra e sotto, a volte al sole, a volte in tombe etrusche, a volte il presente reale, a volte il passato. Tutto magicamente funziona.

C'è ancora domani è il riuscito esordio di Paola Cortellesi alla regia. Con il ricorso al bianco e nero e l'attenzione alla ricostruzione degli ambienti popolari rende omaggio alle atmosfere del neorealismo senza sbavature e mac-

chiettismi. Sia lei che Valerio Mastrandrea si immedesimano con naturalezza in ruoli distanti anni luce dalla comicità che li ha resi volti noti e amati. Tutti, Colangeli, Marchioni, Fanelli, Vergano, completano questo affresco in armonia. Ma il messaggio? Perché quel finale a sorpresa è un chiaro messaggio. Il messaggio che la SQ non può riferire senza spoilerare

segue a pag. successiva

"C'è ancora domani" (2023) di Paola Cortellesi

segue da pag. precedente

a lei appare illusorio e didascalico. Purtroppo nella realtà non è affatto andata così.

Mi fanno male i capelli di Roberta Torre con una Alba Rohrwacher nel ruolo di una Monica confusa e svanita che fa rivivere Monica Vitti credendosi lei. L'alternanza di illusoria immedesimazione e di riproposizione di molte scene della indimenticabile attrice funziona abbastanza. Un marito che la segue con dedizione, uno sprecato Fabrizio Timi, vive parallelamente un dramma economico che non si capisce come leghi con la storia della protagonista.

The Boy and the Heron è di Hayao Miyazaki e con l'animazione si pensa di poter tornare bambini e lasciarsi andare alla magia delle immagini. Al contrario la SQ si è sentita intrappolata in una molteplicità di messaggi di ardua interpretazione. Si inchina al maestro giapponese ma con il dubbio che le sia sfuggito molto di quanto l'opera volesse raccontare.

Cottontail di Patrick Dickinson è commovente, triste con dolcezza. Dopo una vita trascorsa con grande amore, dopo la malattia e la morte di lei vissuta con l'eroica dedizione di lui, non rimane che l'ultimo desiderio da esaudire. In una lettera lei chiede che le proprie ceneri vengano sparse in un luogo lontano dove da bambina era stata felice.

L'uomo, la cui mente sta per smarrirsi, raggiungerà la lontana Inghilterra guidato da incrollabile volontà per trovare la strada vincendo anche i conflitti del rapporto col figlio.

In One Day All this Will Be Your di Andreas Öhman c'è un gioco di immagini oniriche e colorate per una storia di famiglie, di eredità e di boschi. L'idea che tutto quello che è della famiglia d'origine possa diventare per gli eredi un modo per preservare la natura e seguire insegnamenti ricevuti o per realizzare solo vantaggi economici fa riflettere e non fa calare la palpebra.

In The Performance di Shira Piven un ballerino ebreo di grande talento attira l'attenzione di un collaboratore di Hitler. Si avverte l'arrivo della guerra, si gode il ritmo del tip tap e l'energia della compagnia di artisti.

A volte per la SQ diventa prioritaria la voglia di mangiare o di bere e questo incide anche sulla capacità di giudizio e di visione.

La Passion de Dodin Bouffant di Tràn Anh Hũng è un film raffinato con stupenda fotografia di pietanze succulente presentate in modo regale ma non si deve assolutamente andare a vederlo a stomaco vuoto, ad ora di colazione o di cena. Questo l'errore compiuto dalla SQ che, presa dalla foga delle mille proiezioni, ha cercato di vederlo a mezzogiorno scappando, di conseguenza, in trattoria molto prima dei titoli di coda.

In *Widow Clicquot* di Thomas Napper, audacia e memoria delle iniziative e dell'inventiva del marito defunto consentono ad una giovane vedova di superare ostacoli e pregiudizi dell'epoca per creare un'etichetta di champagne di qualità valida ancora oggi. Tutto funziona ma il frizzante delle bollicine non viene travasato nel film.

Vivendo di forti contraddizioni tra il suo essere superficiale e disimpegnata e la sua attrazione-ammirazione per quanto invece è molto impegnato e capace di suscitare profonde riflessioni la SQ ha apprezzato in modo particolare Riondino, Boukhrief, Albanese, Guédiguian.

Palazzina LAF è l'esordio alla regia di Michele Riondino. Già dire ILVA significa mettersi di fronte a quesiti duri: lavoro contro salute, salute contro lavoro, in più qui c'è la storia di un pesante mobbing verso impiegati e operai altamente specializzati, poi declassati, rinchiusi nel settore LAF (Laminatoio a freddo) senza alcun incarico operativo, costretti a non far nulla. Ed è la storia che Riondino rappresenta alla perfezione dell'operaio Caterino, inconsapevole spia con la sua amoralità mista a ingenuità e ambizione.

Comme un fils di Nicolas Boukhrief. Passione per l'insegnamento e dure regole rom. Apertura e disponibilità senza riserve verso chi si intuisce debole e resistenze frutto di diffidenza di chi ha subito solo violenza si sciolgono in un rapporto di fiducia e totale abbandono. Forte dramma sociale che riesce con delicatezza a strappare anche sorrisi e speranze nel futuro.

Cento domeniche, di Antonio Albanese credibile e tragico interprete di una storia purtroppo basata su fatti realmente accaduti. Le banche accalappiano fiduciosi clienti e distruggono vite. Tremendo il coinvolgimento di onesti dipendenti ricattati nel posto di lavoro. Non salvano dalla rovina economica ma soprattutto dall' umiliazione della truffa neanche gli affetti più sinceri e disinteressati. Un film duro che con levità colpisce coscienza e cuore. Bravissimo Albanese.

"Cento Domeniche" di Antonio Albanese

La fête continue! di Robert Guédiguian non è il migliore dell'amato regista ma rimane pur sempre un film di denuncia che funziona perché il meccanismo collaudato non rischia intoppi. Marsiglia, Arianne Ascaride e Jean-Pierre Darroussin, impegno politico e amore, gente che resiste, che sogna e che lotta per un futuro migliore: non manca nulla. Guédiguian rimane sempre per la SQ un'ottima garanzia.

Un film, storia documentaria, da non sottovalutare è quella di *Kim's Video* di David Redmond e Ashley Sabin. Una imponente raccolta di vhs e dvd con film spesso introvabili viene donata alla cittadina di Salemi. I siciliani del posto fanno tremende figuracce perché non parlano l'inglese ma è la conservazione e la gestione italiana del dono a scandalizzare sul serio tanto da far apparire opera meritoria l'ingegnoso furto che forse servirà a qualcosa.

Dimenticava la SQ che la Festa sia anche un concorso che preveda il premio al miglior film. Verrà ricordato *Pedagio* di Carolina Markowicz? Chissà, intanto la SQ l'ha già (per fortuna) dimenticato.

Essendosi montata la testa la SQ decide lei a chi dare quest'anno il suo ipotetico premio. L'opera che si contraddistingue per impegno sociale, originalità del tema trattato, cura della regia, montaggio delle testimonianze, naturalezza dei protagonisti è *Quattro quinti*, docufilm di Stefano Urbanetti sulla squadra giallo rossa composta da non vedenti con le loro incredibili partite.

Spettatrice Qualunque

Gli anni della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

1947 – 2023 e sono 76 anni

Marco Asunis

Aveva ventotto anni il regista Antonio Pietrangeli quando l'8 Novembre del 1947, insieme a tanti altri amici e compagni legati alla medesima passione per il cinema, decise di impegnarsi per organizzare pubblicamente lo sviluppo associativo cinematografico, facendo nascere la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e diventandone il primo presidente nazionale. Con questo storico ricordo e inizio della storia, l'8 novembre di quest'anno la FICC, la più vecchia delle federazioni nazionali di cultura cinematografica del nostro Paese, ha compiuto 76 anni. Dopo il buioso ventennio della dittatura fascista, tra i suoi vari obiettivi la FICC nasceva con la volontà di rendere libera la circolazione di tutta la produzione cinematografica, con l'intento di sostenere e valorizzare in particolare il cinema nostrano. Quello italiano, sebbene lo sguardo di questa nascente nuova associazione avesse già in sé una visione organicamente internazionalista, tale che per questa stessa ragione, in quel medesimo anno del '47, si associò diventandone tra le fondatrici de La Fédération Internationale des CinéClubs, eleggendo nella prima assemblea organizzata durante il festival di Cannes il suo primo presidente, lo storico e famoso critico cinematografico Georges Sadoul. Tanto tempo da allora è trascorso, ma questa particolare associazione culturale cinematografica dalle dimensioni internazionali, potrà apparire strano, è ancora oggi ben viva e vegeta. E' ancora viva e attiva attraverso la rete delle sue tante federazioni nazionali presenti in tutti i continenti, che a loro volta fanno riferimento, come in Italia con la FICC, a circoli del cinema sparsi nei territori. La federazione internazionale ha nel corso del tempo cambiato il suo nome in IFFS - International Federation of Film Societies, a marcare per certi aspetti un distacco dalla sua storica condizione eurocentrica, cosa oggi ben riscontrabile dall'attuale composizione del suo più diretto gruppo dirigente. Attualmente a rappresentare i vertici della IFFS ci sono il Cultural President il noto regista iraniano Kamran Shirdel, a presiedere la stessa IFFS è il presidente portoghese Joao Paulo Macedo, mentre gli altri due membri dell'ufficio di presidenza sono il cubano Lazaro Alderete e il messicano Gabriel Rodriguez. Per tornare alla nostra storia nazionale, dopo l'impulso dato all'avvio con la sua presidenza da Antonio Pietrangeli, altre figure di grandissimo spessore si sono tra loro incontrate, intrecciate e avvicendate, contribuendo di fatto a scrivere una storia dell'associazionismo culturale cinematografico italiano per davvero straordinaria. Troppo lungo sarebbe l'elenco delle persone di questa bella storia da citare. Qui è però d'obbligo ricordare anzitutto la figura di Virgilio Tosi, recentemente scomparso, tra i fondatori della Federazione, autore di una brillante rievocazione delle origini della FICC attraverso un importante diario-libro intitolato *"Quando il Cinema era un Circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)"*, in cui rappresenta bene l'idea di come in quel tempo la vita culturale associativa cinematografica risultasse una vera scuola di democrazia. Tante sono le figure indimenticabili che hanno attraversato questo tempo e contribuito a scrivere questa storia. Franco Antonicelli, ad esempio, che sostituì alla presidenza Pietrangeli nel 1949, ancora oggi ricordato con le belle attività dell'associazione Unione Culturale Antonicelli a lui dedicata nella sua città di Torino, e il grande e vulcanico di idee Cesare Zavattini che della FICC fu presidente dal 1953 fino al 1965. Facendo capolino invece su una storia relativamente più recente, che inizia a intrecciarsi con quella più personale della mia mia generazione, figure come quelle di Filippo Maria De Sanctis e Riccardo Napolitano sono diventate sul piano formativo molto importanti. Si sviluppa con loro il concetto e l'idea del "pubblico come classe" e del "pubblico come autore". E' il pubblico, a diventare il soggetto principale delle teorizzazioni e delle politiche culturali della FICC. Sono stati loro con tutto il gruppo dirigente del tempo gli autentici maestri di questa storia, che hanno caratterizzato le politiche della FICC fino a quasi alla fine del secolo scorso, fino a che sono rimasti in vita. Fu, appunto, con la gestione politica di Riccardo Napolitano, con Filippo Maria De Sanctis, il regista Carlo Lizzani e Fabio Masala, l'indimenticato intellettuale organizzatore culturale sardo, l'ideatore e fondatore nel 1966 della Società Umanitaria - Cineteca Sarda, che potè realizzarsi in ambito internazionale *La Carta dei diritti del pubblico*, la cosiddetta Carta di Tabor. E' questo di questa storia un documento dal valore straordinario deliberato nel 1987 al 26° Congresso della FICC/IFFS a Tabor, nella ex Cecoslovacchia, che, incentrato su dieci articoli ben definiti, prova a dare risposte sul piano dei diritti da rispettare verso un nuovo pubblico organizzato, in riferimento ai profondi cambiamenti del sistema audiovisivo già in atto e alla "disumanizzazione" complessiva in essere del mondo della comunicazione. Un Congresso internazionale quello di Tabor la cui presidenza fu gestita dal nostro Carlo Lizzani, già presidente e partecipante ai due congressi precedenti della IFFS di Helsinkj e l'Avana. Con Lizzani a perorare e sostenere con forza la causa e la deliberazione della Carta di Tabor ci fu proprio la delegazione italiana composta da Filippo Maria De Sanctis e Fabio Masala. Festeggiare il 76° anniversario della FICC attraverso questi ricordi e questi nomi ci sembra un atto doveroso e, perfino, benefico per la nostra memoria.

FICC
Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

Fédération internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes

Da sx: Antonio Cascino, relatore; Sebastiano Di Marco, Vice Pesidente FICC di Reggio Calabria; Riccardo Napolitano, Presidente; Filippo Maria De Sanctis già presidente, delegato Iffs. Convegno internazionale di Perugia, 1983 (Foto di Susanna Zirizzotti)

Marco Asunis
Presidente FICC

www.ficc.it

Cinecircoli Giovanili Socioculturali: 56 anni a servizio dei giovani

Cristiano Tanas

Spegne quest'anno cinquantasei candeline l'associazione nazionale CGS – Cinecircoli Giovanili Socioculturali APS, fondata il 9 novembre 1967 dai Salesiani, che la promuovono attraverso gli enti CNOS (Centro Nazionale Opere Salesiane) e CIOFS (Centro Italiano Opere Femminili Salesiane).

La proposta culturale dei CGS risponde anzitutto alla "domanda educativa" della gioventù odierna, che richiede recupero di significati di maturazione personale e collettiva e di protagonismo responsabile; nello specifico, essa intende rispondere con stile educativo alla domanda giovanile di partecipazione creativa ai processi di produzione e fruizione della cultura, soprattutto di quella espressa o veicolata dai mezzi di comunicazione sociale.

In sintonia con il Concilio Vaticano II, la proposta culturale dei CGS parte dall'affermazione secondo cui è possibile un rapporto tra fede e cultura che, salvaguardando l'autonomia delle rispettive sfere di azione, respinge sia la riduzione della cultura a fede, sia l'esatto contrario, e sostiene la possibilità di tradurre, confrontare e verificare l'unica fede in una pluralità di esperienze culturali, attraverso una complessa mediazione di approcci scientifici e vitali.

L'Associazione CGS intende promuovere una "cultura cristiana", in quanto elaborata da un soggetto cristiano, la cui identità specifica è determinata da un esplicito riferimento ai valori evangelici. In questo senso, pur restando il processo culturale interamente circoscritto entro l'ambito di una razionalità secolare e laica, esso trova nella fede il suo orizzonte significativo, il punto di riferimento essenziale, il confronto critico: ragione e fede si integrano, senza confusioni e senza decurtazioni.

I CGS operano prioritariamente nella fascia di età comprendente l'adolescenza e la giovinezza (14-30 anni circa), proponendo iniziative tendenti a dare ai giovani le necessarie conoscenze e abilità inerenti all'uso dei mezzi di comunicazione nei vari ambiti di intervento e attraverso l'attivazione di iniziative tendenti a suscitare nei giovani una sensibilità umana e cristiana verso i problemi veicolati dai mezzi di comunicazione sociale e ad integrare tali problematiche in un quadro più complessivo di attività formative.

Partecipanti al week-end nazionale di formazione 2023

In questo contesto si inserisce il Week-end di formazione per giovani animatori e dirigenti, che ormai da diversi anni costituisce un appuntamento fisso all'inizio del mese di novembre. L'edizione del 2023, che si è tenuta a Roma, ha visto la partecipazione di 50 giovani provenienti da 12 Circoli CGS di tutta Italia. L'incontro si è aperto con una riflessione sul tema scelto come filo conduttore per le attività formative dell'anno sociale 2023/24, presentata da don Elio Cesari, presidente del Centro Nazionale Opere Salesiane: alla base delle attività proposte dai CGS, dal teatro al cinema, dall'arte alla musica, c'è sempre la concretezza di un sogno. Quale? Il desiderio di "far sognare" ai giovani non i sogni di qualcun altro, ma i loro sogni.

La ripresa degli appuntamenti formativi "in presenza" ha permesso a persone sconosciute, di cui magari si è intravisto a malapena il volto, di assumere un nome e un'identità reciproca: i racconti dei ragazzi si completavano a vicenda, come se si conoscessero da sempre, a dimostrazione del fatto che non è la quantità del tempo a rendere un rapporto speciale, ma la sua intensità, a discapito di qualsiasi distanza.

Alla fine, forse, è tutta una questione di forma e di sostanza, come ha spiegato la giornalista Marta Rossi nel suo intervento, dal titolo "Leggo, condivido e posto: la comunicazione come cura": oggi siamo abituati a credere a qualsiasi apparenza, senza testarne la profondità. Come si può contrastare allora la bolla irrazionale della disinformazione e andare oltre ciò che gli occhi vedono? Imparare a comunicare nel modo giusto. Ogni parola è portatrice di ciò che siamo, se è vero quando si dice che un uomo vale quanto la sua parola. Ma non può essere un processo autoreferenziale, è necessario che ci si ricordi che la domanda fondamentale rimane "per chi?": il terreno fertile delle parole è l'ascolto di qualcun altro e persino il silenzio e il fatidico "non lo so" possono fruttare molto nella comunicazione.

In virtù di queste riflessioni, ai ragazzi è stata data in seguito la possibilità di mettersi alla prova e di decidere come comunicare al pubblico le emozioni provate nel week-end di formazione, dando libero sfogo alla loro creatività: dai trend di *Tik Tok* e *Instagram* alle rappresentazioni grafiche, dalla visione di video all'uso accurato delle parole. La realizzazione finale dei progetti ha fatto emergere la grande diversità e unicità dei singoli partecipanti, invogliati soprattutto al confronto in vista di un obiettivo comune.

Momenti di lavoro al week-end di formazione

Momenti di incontro al week-end di formazione

Come poteva mancare poi, nel week-end di formazione, una tappa sul cinema? Irene Sandroni, antropologa culturale, ha dato a ciascuno una lente di ingrandimento per analizzare attentamente il cuore di un film o di un cortometraggio, ma facendo un passo indietro rispetto all'impulsività delle emozioni immediate: nessuna inquadratura è casuale, perché

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Giovani del CGS Ubuntu (Caserta)

sono i dettagli a fare la differenza e a raccontare agli occhi molto più di quanto possa fare un dialogo. Il cineforum serale è stato caratterizzato dalla proiezione del cortometraggio "When you wish upon a star" di Domenico Modafferi e del cortometraggio "Frontiera" di Alessandro Di Gregorio, già vincitori di premi in occasione delle ultime edizioni del festival "Corto Dorico" di Ancona.

A Raffaella Zoppi, educatrice sociale, sono state affidate le battute finali dei tre giorni di formazione, incentrate sul tema dell'educazione. Si è a lungo dibattuto sulle definizioni di "educatore" e "animatore", perché avere a che fare con i giovani richiede anima, ma allo stesso tempo competenze per aiutarli ad esprimere se stessi. Si è riflettuto sul fatto che tanto la figura dell'educatore culturale, quanto quella del giovane, rischia di incorrere ad oggi in un'idealizzazione opprimente, che non lascia spazio all'errore e all'incertezza del futuro. Il motto salesiano "Giovani *per* i giovani", dunque, evolve in "Giovani *con* i giovani", perché le risposte non sono mai a portata di mano e si cammina insieme per trovarle.

Con questi auspici l'Associazione CGS cresce e si rinnova, adeguandosi alle sfide del presente e continuamente stimolata dal confronto con le giovani generazioni, ma senza per questo rinunciare alla propria storia e alla propria identità.

Cristiano Tanas
Presidente CGS

www.cgsweb.it

cgs Cinecircoli Giovanili Socioculturali

C.G.S. – APS
Associazione di Promozione Sociale e Associazione nazionale di cultura cinematografica

Teatro

Tolja Djokovic vince il Premio Riccione con Lucia camminava sola

Giuseppe Barbanti

L'edizione 57 del Premio Riccione per il Teatro, il più longevo concorso italiano di drammaturgia, con oltre 650 copioni in concorso nelle due sezioni, ha registrato la vittoria di una drammaturga poco più che trentenne, Tolja Djokovic con *Lucia camminava sola,* in cui ripercorre l'ultimo anno di vita della protagonista e le trasformazioni fisiche della gravidanza.

"Una emozione grande per chi lavora con la parola e sulla parola vedersi assegnare il Premio Riccione per il Teatro, mi sento ora anch'io piccola parte della grande storia di questo ultimo caposaldo che resiste a difesa e protezione della drammaturgia italiana", ci dice Tolja Djokovic che, oltre a lavorare in teatro, è docente di lettere alle scuole medie. *"Insegnare mi piace, perché da un lato mi consente al tempo stesso di essere libera e radicata nella realtà, dall'altro mi permette di mantenermi e di rispettare i tempi, a volte lunghi, che esige il mio impegno di drammaturga perché i testi giungano a maturazione. Nel nostro ordinamento sono previsti finanziamenti, per quanto modesti, per l' allestimento di spettacoli ma non è nemmeno ipotizzata la possibilità di sostenere un autore alle prese con la complessa attività di studio e ricerca che richiede la stesura di un testo per la scena".*

Spontaneo chiedersi come nasca il suo interesse per il teatro.

"Si tratta di una passione molto antica, come quella per la scrittura più in generale, che coltivo sin dall'infanzia. Alle scuole superiori ho cominciato a guardare con attenzione alla scrittura per il teatro, alla drammaturgia. Una scelta legata anzitutto alla mia personale ricerca sulla parola, che mi consente di sperimentarne il potere".

Attrice e performer con le compagnie Fanny&Alexander, Menoventi e Teatro del Lemming, dove si è formata, dal 2018 Tolja Djokovic è regista e drammaturga del gruppo tostacarusa, di cui è anche responsabile insieme ad Aura Ghezzi. Questo percorso che la vede spaziare dalla recitazione alla direzione degli interpreti ha influito sul suo approccio come autrice?

"Senza ombra di dubbio. Nella mia scrittura da sempre cerco di tenere in considerazione le possibilità sceniche, in relazione anche alla situazione teatrale, al luogo, agli interpreti e al pubblico cui viene proposto. Come nasce *Lucia camminava sola*? *"Da un'altra mia passione , quella per i saggi di storia. In Dare l'anima, un libro di Adriano Prosperi in cui l'accezione "anima" viene vista soprattutto nel rapporto con la dimensione politica e sociale, mi sono imbattuta negli atti di un processo per infanticidio che ha per protagonista Lucia, rimasta incinta dopo essere stata violentata. Da qui l'idea di costruire in parallelo, fra epoche diverse, la vicenda dell'autrice di documentari che, letto quanto accaduto a Lucia, vorrebbe girarne uno ispirato alla sua triste storia".*

E come procede?

"L'autrice si rende conto di non avere gli elementi sulla base della documentazione rinvenuta per poter dare nel suo documentario una voce verosimile a Lucia e opta per la ricostruzione dei mutamenti fisiologici che una donna gravida avverte avvengano nel suo corpo anche sulla base di come la scienza medica lo ha raccontato nei secoli. La morte di Lucia, giustiziata a Bologna nel gennaio del 1710, non può essere disgiunta dalla destinazione del suo corpo oggetto nel Carnevale successivo di una anatomia pubblica in piazza, un'usanza per la nostra sensibilità quasi tribale esemplificativa del ruolo assunto dalla scienza medica nella gestione del corpo prima e dopo la morte".

Tolja Diokovic è anche autrice del testo *En abyme,* che ha debuttato alla Biennale Teatro 2023,

"En abyme" Tolja Djokovic - Fabiana Iacozzilli (foto di Andrea Avezzù)

con la regia di Fabiana Iacozzilli: *Lucia camminava sola viene* proposto in forma di lettura, su Radio3 a dicembre nell'ambito della rassegna Futuro Presente. Quali sono i suoi programmi futuri?

Tolja Djokovic (foto di Beatrice Imperato)

"Con la compagnia toscacarusa sto lavorando a Con la lingua sulla lama, percorso di ricerca sul tema del rapporto del mondo contemporaneo con i racconti di fiaba".

Il Premio Riccione per il Teatro prevede anche un sostegno economico- 15.000,00 € - per il progetto di allestimento di uno dei testi della cinquina dei finalisti. Accanto a Tolja Djokovic vi erano Jacopo Giacomoni con *È solo un lungo tramonto;* Nalini Vidoolah Mootoosamy con *Lost & found;* Armando Pirozzi con *Opus;* Fabio Pisano con *Il numero esatto.* Nella primavera del 2024 sarà possibile sapere quale sarà il progetto che godrà del contributo.

Giuseppe Barbanti

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #10

Mean Streets. Nella Little Italy, tra inferno e paradiso, tra peccato e redenzione

Attraversata da venature autobiografiche, *Mean Streets* segna l'inizio del fortunato sodalizio tra Martin Scorsese e Robert De Niro

Lorenzo Pierazzi

Meno di un mese, un tempo record per la conclusione delle riprese di un film. Eppure *Mean Streets* (conosciuto in Italia anche come *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*) fu girato nel 1973 da Martin Scorsese in soli 27 giorni, sette a New York e i restanti a Los Angeles. L'idea di realizzarlo risaliva al 1966 quando insieme al fidato Mardik Martin ne aveva redatto un primo trattamento, basato su una serie di ricordi autobiografici appartenenti all'adolescenza del regista. Tutto era già pronto per iniziare le riprese, ad eccezione di un dettaglio non da poco: i soldi. Questi arriveranno 7 anni più tardi grazie all'intervento di imprenditori privati, tra i quali spiccava la figura dell'impresario Jonathan Taplin. *Mean Streets* venne proiettato per la prima volta il 2 ottobre 1973 al New York Film Festival per essere poi distribuito negli USA a partire dal successivo 14 ottobre mentre l'anno dopo sarà al Festival di Cannes nella sezione *Quinzaine des Réalisateurs*. *Mean Streets* porta dentro di sé gran parte degli elementi essenziali che renderanno celebre Martin Scorsese tanto che appare riduttivo identificarlo come una specie di prova generale del successivo capolavoro *Taxi Driver*.

La Little Italy degli anni Settanta

La vicenda è ambientata all'epoca delle riprese. Siamo a New York e Charlie Cappa è un giovane di *Little Italy*, sempre alla ricerca di farsi strada nell'ambiente degradato e violento che lo circonda. È nipote di Giovanni, mafioso ben introdotto nel mondo della malavita, che lo protegge e che talvolta gli affida piccoli incarichi. L'ambizione dello zio è quella di farlo entrare, in un futuro prossimo, all'interno della propria organizzazione. Il giovane, però, conduce una vita sregolata ma soprattutto è indissolubilmente legato al suo folle e ribelle amico d'infanzia John Civello, soprannominato Johnny Boy. Quest'ultimo è inviso allo zio che vede in lui l'elemento di disturbo nel percorso di crescita del nipote. Johnny Boy, inoltre, a causa della sua indole di piantagrane e della sua totale inaffidabilità, non è capace di ripagare i numerosi debiti di gioco che contrae praticamente con tutti, tra cui l'amico comune Tony DeVienazo, proprietario di un locale notturno dove sono soliti ritrovarsi i giovani scapestrati. Charlie ha una storia con Teresa Ronchelli, cugina di Johnny, una ragazza epilettica anch'essa osteggiata dallo zio che vede nella sua malattia un ostacolo alle attività del nipote. A questo quadro d'insieme, che già basterebbe per evidenziare i turbamenti di Charlie, si aggiunge la sua profonda fede cristiana che stona decisamente con una vita condotta all'interno di un clan malavitoso. Con il trascorrere del tempo, la schizofrenia di Johnny Boy si accentua sempre di più, ma Charlie non può fare a meno di tentare di proteggerlo. Soprattutto si adopera in prima persona per provare a convincere lo strozzino Michael Longo a concedere all'amico fraterno una dilazione nel pagamento (rinunciando agli interessi) di alcuni debiti che aveva contratto. L'incontro per il pagamento è fissato nel locale di Tony ma Johnny ha sperperato quasi tutti i soldi racimolati provocando la violenta reazione di Michael. L'epilogo, che coinvolgerà anche la povera Teresa, sarà drammatico e vedrà la resa dei conti tra lo spietato esattore, Johnny Boy e il povero Charlie sempre in bilico tra proteggere e abbandonare un uomo senza futuro e senza speranza.

Stile di regia

Il precedente *America 1929: sterminateli senza pietà* (*Boxcar Bertha*) aveva rappresentato per Martin Scorsese un primo salto di qualità rispetto alle precedenti produzioni di *Chi sta bussando alla mia porta* (*Who's that knocking at my door*) e *Scene di strada 1970* (*Street Scenes 1970*). Il regista, non impeccabile nelle prime esperienze dietro la macchina da presa, aveva decisamente migliorato le proprie abilità nel saper maneggiare la sceneggiatura e soprattutto la propria conoscenza della grammatica del linguaggio cinematografico. E così in *Mean Streets* i raccordi sintattici e le inquadrature sono più coerenti rispetto alla narrazione filmica, mentre la presunta persistenza di incongruenze linguistiche non sono da imputare come "inesattezze" ma piuttosto a quelle originali cifre stilistiche che lo renderanno un autore apprezzato da molti. *Mean Streets* si inserisce quindi nel filone inaugurato da *America 1929: sterminateli senza pietà* e mette ancora meglio a fuoco la dialettica espressiva di Martin Scorsese. Visto oggi a distanza di cinquant'anni, ad esempio, colpiscono ancora quei tipici bruschi stacchi di montaggio che sembrano proprio appartenere ad un autore ancora acerbo, così come alcuni tagli di inquadratura, repentini ed inaspettati, che si alternano a sequenze dove le riprese sono più morbide e più fluide. *Mean Streets* rappresenta per Scorsese anche una prima importante tappa nello sviluppo della ricerca di una grande naturalezza da parte degli attori, a partire dalla coppia Harvey Keitel e Robert De Niro. Un'immediatezza

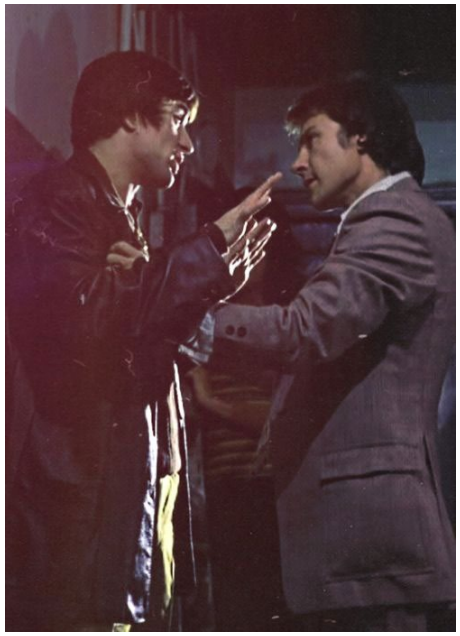
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

recitativa, frutto della tecnica adoperata dal regista, ovvero il ricorrere alle cosiddette "prove programmate". Scorsese, infatti, prima di giungere al *ciak* definitivo, era solito dedicare molto tempo a far dialogare gli attori, lasciando che fossero loro stessi ad improvvisare le battute che poi sarebbero state oggetto delle riprese. È lecito, quindi, pensare che i testi recitati da Keitel, De Niro e gli altri, siano stati pensati e sviluppati da loro stessi, lasciando a Scorsese il merito non secondario dell'idea iniziale (la sua stessa esperienza post-adolescenziale) e la scelta delle inquadrature migliori. *Mean Streets* ha molto dello Scorsese degli anni della maturità anche per altre scelte registiche. A partire dall'uso del "filmino a passo ridotto" per mostrare allo spettatore *false* immagini amatoriali, girate dagli stessi protagonisti e che presentano un quadretto familiare apparentemente felice e spensierato, degno controcanto del dolore e del dramma che inesorabilmente accompagna ogni momento della quotidianità dei protagonisti.

Charlie, alter ego del regista

Detto che *Mean Streets* attinge a piene mani alla biografia del regista, non possiamo fare a meno di identificare Charlie come l'altro "se stesso" di Scorsese che si pone dietro alla macchina da presa. Il personaggio interpretato da Harvey Keitel ci appare in tutta la sua significanza autobiografica fin dalla prima sequenza. Siamo nella camera da letto e Charlie è disteso sul materasso, nella penombra. Il suo sonno è agitato mentre una voce fuori campo recita: "*I propri peccati non si scontano in chiesa, ma nelle strade e in noi stessi*". Il ragazzo si alza da letto, come se gli mancasse l'aria, e si dirige in fondo alla camera. L'immagine riflessa è di taglio con il volto che rimane obliquo rispetto allo specchio che gli si pone davanti. L'instabilità del personaggio e la difficoltà nel trovare un punto di sintesi tra l'incrollabile fede cristiana e una vita condotta ai margini dell'illegalità si mostra chiaramente ai nostri occhi.



Una sequenza profetica, esaustiva, che ci mostra la tematica principale del film, ovvero la messa in scena dell'alter ego del regista, che presenterà nel suo svilupparsi ulteriori elementi di confronto disseminati qua e là. E così se la domenica, in chiesa, Charlie può appagare la sua profonda devozione, durante la settimana (da qui, il senso dell'eccessivo sottotitolo dell'edizione italiana, ovvero *domenica*

in chiesa, lunedì all'inferno) è costretto a fare i conti con un comportamento che certamente non può spalancare le porte del paradiso. Si spiega così il suo maniacale allenarsi a resistere al fuoco, sicuramente consapevole che ogni giorno di più, stanno aumentando le sue probabilità di bruciare all'inferno. Ma se Charlie è Martin Scorsese in tutto e per tutto, allora deve essere anche molto altro. Deve rappresentare anche il donarsi cristianamente e continuamente agli altri per assisterli e accudirli. Un'operazione che comunque, nel segno continuo della contrapposizione tra bene e male che ci propone la pellicola, è anche accompagnata non soltanto dai risvolti positivi dell'aver cura degli altri ma anche da quella volontà di ostentare la carità cristiana, facendo in maniera tale che gli altri se ne accorgano e possano per questo rendercene grazie. Allo stesso tempo, Charlie come Scorsese è alla costante ricerca del successo, ma questo comporta l'essere continuamente vittima del dilemma se abbandonare o meno quella fetida ma confortante società di balordi che sta frequentando.

Johnny Boy il puro folle

Gran parte dell'immaginario collettivo legato a *Mean Streets* si basa sull'interpretazione di Johnny Boy da parte di Robert De Niro. L'attore, all'epoca trentenne (Harvey Keitel di anni ne aveva 34), ci ha lasciato in eredità una figura di folle assoluto che gioca continuamente con la propria e le altrui vite. Per lui maneggiare un'arma da fuoco sul volto di uno strozzino o di un amico, far esplodere una cassetta delle lettere o assistere inerme ad una ragazza che sta soffrendo per un attacco epilettico, non suscita la benché minima emozione. Per tutto questo il suo personaggio rimane una figura che segna inesorabilmente anche quella di Charlie, l'amico capace di sacrificare il proprio interesse per cercare di salvarlo dai guai in cui si caccia continuamente. Dall'altra, Johnny Boy incarna il senso più profondo del puro folle, colui che proprio per essere completamente fuori dalla realtà (e fuori di testa) diventa per paradosso l'unico in grado di saper leggere le storture e le incongruenze di una società contemporanea malata e meschina.

Colonna sonora

Se *Mean Streets* porta dentro di sé tanto del Martin Scorsese uomo, nella colonna sonora non potevano mancare riferimenti diretti alla cultura americana che incontra quella italiana negli ambienti più o meno intriganti di *Little Italy*. E così la sterminata presenza musicale all'interno della pellicola spazia con grande coerenza da Renato Carosone ai Rolling Stones, così come da Giuseppe Di Stefano a Eric Clapton. Un ruolo particolare è però riservato a *Be My Baby*, la canzone scritta nel 1963 da Phil Spector, Jeff Barry e Ellie Greenwich ed eseguita dal terzetto tutto al femminile delle Ronettes. Nella già citata prima sequenza, come il nostro Charlie lascia la sua camera da letto dove inferno e paradiso, peccato e redenzione si scontrano nelle lunghe notti insonni, veniamo introdotti nel bar malfamato che rappresenta la sua seconda casa e il ritrovo con gli amici. Ed ecco che, insieme a lui, *Be My Baby* entra nel locale, parte forte in sottofondo e si prende la scena. La domenica in chiesa ormai è un pallido ricordo. Il lunedì e l'inferno sono già qui.

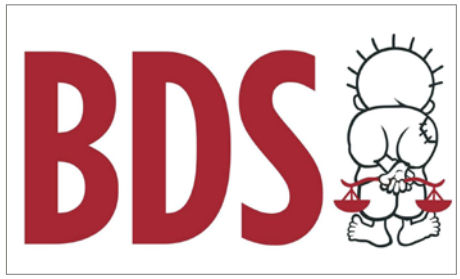
Lorenzo Pierazzi

Zerocalcare, se coerenza e solidarietà diventano difetti

Ali Raffaele Matar

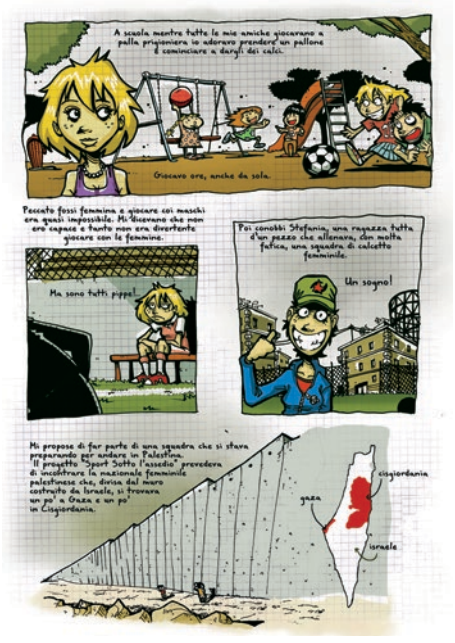
Sdegno, incredulità e epiteti ai limiti della calunnia. Quello che ha travolto Michele Rech, in arte Zerocalcare, in seguito al suo annuncio di sabato 28 ottobre di voler ritirarsi dall'edizione 2023 di *Lucca Comics*, passerà alla Storia, nel bene e nel male. Nel bene perché, per la prima volta, un fumettista – il più celebre d'Italia – ha scelto di prendere una netta posizione morale, da vero intellettuale, boicottando la *kermesse* dedicata alla nona arte più visitata d'Europa, per via del patrocinio dell'ambasciata di Israele. Nel male perché innumerevoli nomi di spicco del giornalismo, della cultura e della politica hanno deciso di sferrare all'unisono un attacco deplorevole nei confronti dell'autore romano, preferendo, ancora una volta, concentrarsi sul dito invece di guardare la luna. Non sarebbe di alcuna utilità citare gli insulti a lui rivolti nelle ultime settimane, giunti quasi a comando da parte di personalità che non possiedono la benché minima conoscenza dell'opera omnia dell'artista. Al contrario, i lettori più appassionati del creatore della Profezia dell'armadillo e di Kobane Calling, che hanno seguito e approfondito il percorso artistico e sociopolitico del fumettista, nei dodici anni dal suo debutto in casa Bao, non soltanto hanno compreso la sua decisione di non partecipare al festival per via della combutta dell'amministrazione lucchese con Israele, ma l'hanno appoggiata in pieno. Lo dimostrano le migliaia di commenti e messaggi di stima nei suoi confronti, che per giorni hanno riempito il web. Eppure, nonostante il sentito appoggio popolare, Rech ha creduto fosse necessario rispondere ai suoi detrattori – pochi ma subdolamente insistenti – con un fumetto pubblicato su *Internazionale* dal titolo *Corto circuito*, nel quale ha ribadito che criticare i crimini dello Stato israeliano non può né deve essere equiparato all'antisemitismo, perennemente utilizzato in modo strumentale dai biechi sostenitori di Israele per zittire chi non concorda con le sue politiche colonialiste. Nessuno di coloro che hanno denigrato la scelta legittima di Zerocalcare ha ricordato che non è la prima volta che l'autore ricorre al boicottaggio. Nel 2019, aveva comunicato la sua intenzione di non partecipare al Salone del Libro di Torino a causa della presenza di un editore di estrema destra, *Altaforte*. Come avrebbe dovuto comportarsi l'artista, particolarmente noto per il suo impegno civile, sapendo che al festival lucchese non ci sarebbe stato un semplice stand ma il vero e proprio patrocinio israeliano (con tanto di logo sui pass lucchesi che ricordano i 75 anni della cancellazione della Palestina dalle mappe e dell'inizio del genocidio del popolo palestinese) nei giorni che coincidono con il più pesante attacco nei confronti della popolazione di Gaza, con decine di migliaia di morti e un assedio totale che non permette a milioni di civili di sopravvivere degnamente, negando loro cibo, acqua, luce e gas? Viene spontaneo domandarsi se Zerocalcare, avesse preso la stessa decisione nel caso in cui il festival avesse avuto il patrocinio di un altro Stato che non rispetta i diritti umani, come la Turchia, contraria all'autodeterminazione dei curdi, sarebbe stato comunque apostrofato malamente? O sarebbe stato applaudito perché ogni critica è ben accetta finché non raggiunge Israele? Pochi ricordano che è stato a Gaza nel 2007 e che, da quell'esperienza, ha tratto diversi reportage usciti ai tempi su XL. Altrettanto pochi ricordano che fu lui stesso a Lucca nel 2013 a volere il trionfo al Gran Guinigi di una bravissima autrice israeliana, Rutu Modan, dimostrando di non avere alcun pregiudizio. Peccato che la scelta meditata e coerente di Zero di essere solidale con un popolo privato di ogni diritto sconvolga certi "intellettuali" più di quanto abbiano fatto le immagini di Gaza devastata dalle bombe al fosforo israeliane; più delle dichiarazioni dell'ex ambasciatore di Israele Dror Eydar che ha ribadito in mondovisione il chiaro intento di voler distruggere tutta Gaza; più del desiderio di tornare a occupare Gaza ricreando la colonia di Gush Katif, espresso da una parte della società israeliana come la cantante Narkis. Peccato non ci sia stata la stessa indignazione mediatica nei confronti dell'organizzazione del Salone del libro di Francoforte che ha annullato, senza alcuna giustificazione plausibile, l'assegnazione di un premio alla scrittrice palestinese Adania Shibli, soltanto per via delle sue origini. Ecco, dunque, la riprova che la penna spaventa ancora più di un'arma. Perché in ogni contesto, la letteratura e il fumetto, ma anche un segno o una parola, possono avere una lettura politica. Non a caso, nel 1987 i servizi segreti israeliani hanno voluto far fuori Naji Al Ali, il più grande fumettista che la Palestina abbia avuto, il cui personaggio iconico Handala rivive oggi nel logo del BDS, la campagna di boicottaggio non-violenta che mira a far luce sulla complicità di certe multinazionali nei crimini israeliani. Ma Zerocalcare, come molti altri, non vuole essere complice.

Ali Raffaele Matar

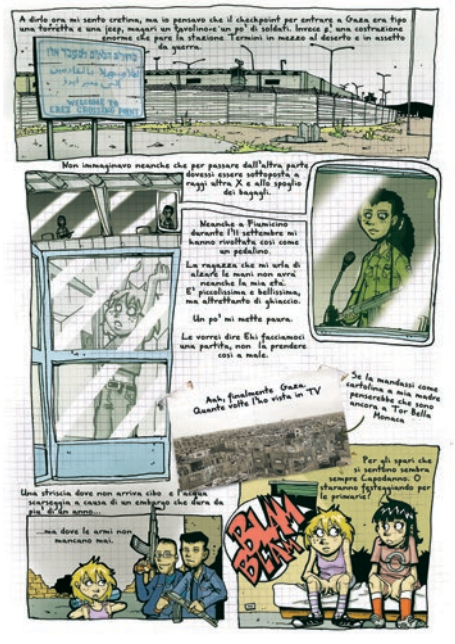


Handala, logo campagna di boicottaggio

Zerocalcare, Corto circuito su Gaza 2023



Reportage di Zerocalcare da Gaza 2007



Reportage di Zerocalcare da Gaza 2007

Lo stato delle cose. Il cinema naturale di Jean-Daniel Pollet

Trovo più facile filmare le cose che le persone
J-D Pollet.

Patrizia Salvatori

Jean-Daniel Pollet rappresenta nella storia del cinema una figura d'autore unica di cui probabilmente non si contano ancora oggi discepoli. Regista di un cinema poetico (nel senso del fare, come dalla radice greca *poieo)* e solitario, ha dedicato la sua vita artistica a raccontare le cose piuttosto che le persone, un percorso questo davvero inesplorato e suggestivo all'interno della cinematografia francese. In grado di accarezzare tanto le proposte del Nouveau roman quanto le indicazioni della Nouvelle Vague, l'opera di Pollet tuttavia non può essere assimilata a nessun movimento cinematografico né presente né passato. Nel 1963, grazie a questa sua originalità del racconto in movimento, si rivela al pubblico e alla critica con il lungometraggio *Mediterranée*, un film divenuto immediatamente di culto per i Cahiers du Cinéma e per tutte le avanguardie dell'epoca. Ascoltiamo dalle sue parole il progetto fondante di questo capolavoro, da subito apprezzato per l'atmosfera innovativa delle riprese: *"Per Mediterranée ho viaggiato tre mesi e mezzo, percorrendo quindici paesi del bacino del Mediterraneo, ma ho rifiutato da subito l'idea di fare un documentario. Avrei potuto indugiare girando sequenze di piramidi, di templi greci o di feste di paese, ma mi sono astenuto dall'entrare nei diversi soggetti. Ecco perché ho filmato un solo elemento per piano, per usarli poi nel montaggio come parole, come segni. Ho filmato manifestazioni di queste culture sepolte, ma ancora capaci di parlarci. Volevo a tutti i costi che non venisse intaccata la presenza libera delle cose. Trovo più facile filmare le cose che le persone. Credo molto nel 'Partito preso delle cose' di Francis Ponge. La letteratura moderna ha dimostrato che l'ambiente nel quale viviamo ha la stessa importanza della vita stessa. Mi rifiuto di considerare l'ambiente come semplice scenario. Gli autori contemporanei sono spesso accusati di essere cerebrali e complessi. Ma non è vero; al contrario, vogliono avere uno sguardo vergine rispetto alle cose. Nulla di più semplice e di più onesto che la loro attitudine".*

Jean-Daniel Pollet nasce a Madeleine nel 1936 e sin dagli anni del liceo, frequentato prima a Grenoble e poi a Parigi, decide di voler fare il regista ed inizia a filmare per lo più animali con una cinepresa da 16 mm. Nello stesso periodo, iscrittosi alla facoltà di Scienze politiche, stringe intensi legami d'amicizia con alcuni redattori della rivista *Tel Quel*, divenuti poi autori di diversi testi per i suoi film. Di lì a poco interrompe gli studi universitari per prestare il servizio di leva nella Sezione Cinematografica dell'Esercito; qui impara le regole principali della tecnica filmica e nel 1958 realizza di nascosto il cortometraggio *Pourvu qu'on ait l'ivresse* . Il breve film, girato in una sala da ballo divenuta poi set metaforico di tutto il suo cinema, gli fa incontrare l'attore Claude Melki, con il quale stringe uno straordinario sodalizio artistico. E' attraverso la sua figura per molti versi simile a Buster Keaton e dunque malinconica e burlesca al tempo stesso che Jean-Daniel propone un cinema narrativo vicino alla commedia populista francese, alleggerita da qualsivoglia elemento naturalistico o psicologico. I lavori più significativi di questa produzione davvero unica sono *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste*, (1968) e *L'acrobate* (1975). Commedie entrambe grottesche, vivono grazie alla figura attoriale di Claude Melki. Nella prima si narra una storia di sarti, chiromanti, amori leciti e non solo legati dal filo rosso di Melki, che così Pollet definisce:

Jean-Daniel Pollet (1936–2004)

"L'amour c'est gai, l'amour c'est triste" (1968)

"L'origine di tutti questi film è la forte personalità di Claude, io non sono che l'osservatore, lui è il perno" (1971). Del resto l'intesa tra Pollet e Melki è forse ancora più profonda del legame che ha caratterizzato la cinematografia di Truffaut attraverso il suo alter-ego Jean Pierre Leaud. Uguale impatto emotivo è nel lungometraggio successivo *L'acrobate*, un'incredibile storia di tango e d'amore con il volto stavolta vincente del solito impareggiabile Melki. Entrambi questi lavori sono stati sin da subito molto ben considerati dalla critica, ma non hanno tuttavia per nulla appassionato gli spettatori in sala. E' con *Mediterranée* (1963) che Pollet fa prendere una direzione nuova al suo cinema, da quel momento in poi desideroso di prediligere la *poetica del montaggio* o, in parole altre, la dinamica del *materialismo poetico*. Girato durante un viaggio nel bacino del Mediterraneo, così come il principio del *Partito preso delle cose* del poeta Ponge, il lungometraggio vive di un sensuale montaggio di contrappunto, scandito dalla ripetizione continua di immagini, parole e figure. Accompagnato dalla musica di Antoine Duhamel, da quel momento in poi tra i suoi più stretti collaboratori, i corpi e le cose si aprono all'occhio di chi guarda attraverso lentissimi movimenti di macchina, lenti a tal punto da creare un'impressione ipnotica ed avvolgente. La grande attrazione per la Grecia, madre dell'immaginario occidentale, è stata da sempre una costante del cinema di Pollet che infatti, nel corso degli anni, in quella terra ha girato numerosi lavori tra i quali *L'ordre* (1973), documentario sul destino dei lebbrosi. La ripetizione torna nuovamente fondante nel lungometraggio del 1988 *Contretemps*, lavoro particolarissimo che Pollet ha dedicato al montaggio e allo smontaggio di suoi film precedenti, senza dimenticare l'omaggio sincero a Ponge. Nel 1994 esce il suo ultimo lavoro *Dieu sait quoi*, una riflessione in immagini dedicata alle cose e sonorizzata attraverso la lettura di poesie di Ponge affidata all'attore britannico Michael Lonsdale. La lettura è scandita dal susseguirsi di immagini tratte da suoi film e mostrate su uno schermo televisivo. Quest'ultima fatica viene girata da Jean-Daniel due anni prima dell'uscita del film, quando già era costretto alla semi-immobilità a causa di un incidente avvenuto nel 1989. Dunque gli ultimi anni della sua vita lo vedono seduto nel giardino di Cadenett, in Provenza, insieme alla sua compagna, la montatrice Françoise Geissler. Nel 1998 Pollet ha pubblicato in un volume il suo lavoro di cineasta insieme allo psicologo e teorico del cinema Gérard Leblanc. Scomparso nel 2004, di Pollet resta *"l'insolita necessità di filmare le cose reali senza lo spazio mentale al quale da sempre l'essere umano è portato a collocarle, cercando piuttosto di ridare a quelle stesse cose, ai volti mostrati il loro potere di rivelazione originale e dimenticato".* (Jean-Daniel Pollet).

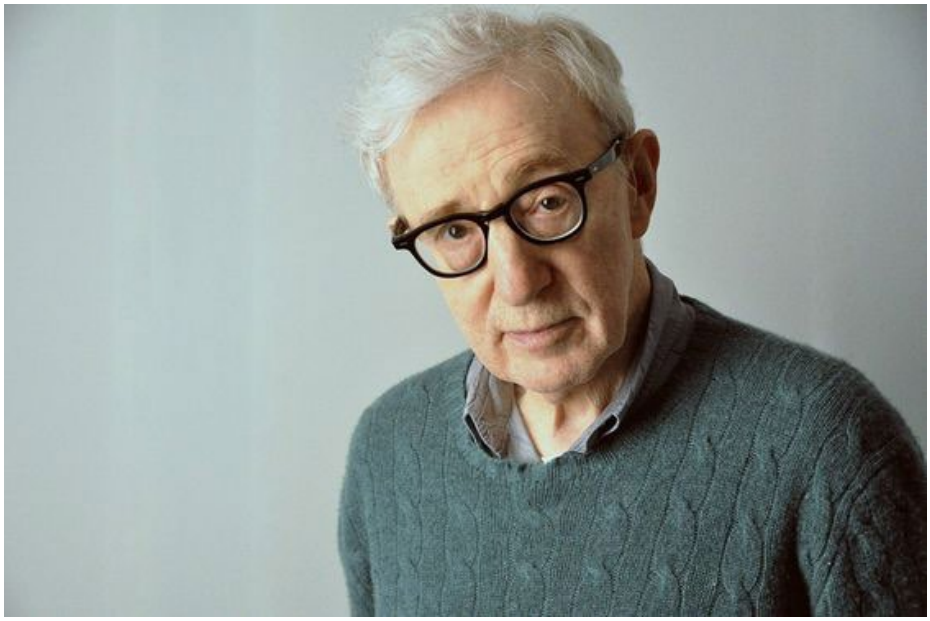
"Méditerranée" (1963) di Jean-Daniel Pollet

Patrizia Salvatori

Il cinema europeo di Woody Allen

Benedetta Pallavidino

Giunto al cinquantesimo lungometraggio in cinquantaquattro anni, Woody Allen, venerato o detestato senza mezze misure, si conferma uno dei registi più prolifici dell'intera storia del cinema. Ricorre la diceria che negli ultimi anni il talento mordace e lucido di un umorista e pensatore cinico si sia affievolito e abbia dato vita a opere che girano a vuoto su loro stesse. Falso, la parentesi europea di Allen, apertasi quasi vent'anni fa e non ancora conclusasi – il lungometraggio in uscita il 6 dicembre, *Coup de chance* è ambientato in Francia e girato in lingua francese – è l'occasione per approfondire e sperimentare filoni narrativi alternativi che, non di rado, centellinano la comicità per approfondire la tragicità della vita e delle scelte umane, spinte fino al compimento di crimini irreparabili, condannabili solo dalla giustizia di un fato beffardo e insidioso.



Woody Allen (1935)

Per il regista newyorkese la possibilità di spostarsi in Europa, ben lontana dalla contemporanea caccia alle streghe post #MeToo, era palesemente espressa nelle vicende di *Hollywood Ending* (2002) in cui un cineasta americano sul finire della sua carriera, per non accettare esclusivamente proposte di spot pubblicitari lontanissimi dal suo personale concetto di cinema, si spostava nel vecchio continente dove il sistema festivaliero e i cinefili continuavano ad osannarlo e a proporsi, sgomitando, per produrre e rendere concreti i suoi progetti. Allen, vicino ai suoi alter ego sin dagli albori, trova finanziatori aperti ad ogni sua richiesta, in cambio di una modesta promozione della realtà cittadina o nazionale sullo sfondo dell'opera. Ad aprire la carrellata di titoli europei è stato il film forse più di rottura, il meno alleniano di tutti fino al 2005: *Match Point*, ambientato nella Londra altoborghese. Un giallo che contiene riflessioni profonde sulla differenza tra amore e desiderio, sul destino e sull'assenza di senso di colpa. Un insegnante di tennis (Jonathan Rhys Meyers) raggiunge la tranquillità economica sposando la rampolla di una benestante famiglia borghese, pur essendo attratto da quella che dovrebbe diventare la cognata e che sarà, invece, la sua amante focosa, una sfortunata attricetta americana dalla bellezza prorompente (Scarlett Johansson). Il portare avanti due storie parallele e il rimandare una decisiva presa di posizione, costringe il pavido insegnante di tennis a scegliere l'unica strada che potrebbe salvarlo dalla perdita del prestigio economico: uccidere l'amante simulando un'imprevedibile disgrazia. La giustizia, che dovrebbe fare il suo corso, viene ostacolata dal fato, maligno e plasmatore di versioni alternative su cui Allen incentra l'intera vicenda senza nascondere, fin dall'inizio, l'assenza di spazio per i buoni sentimenti. Chris, il tennista, legge Dostoevskij e impara la lezione dei suoi demoni estranei dai sensi di colpa, impassibili davanti ai reclami di coscienze fantasma che si manifestano ad infestare le notti insonni di uomini spietati, accecati dall'agio e dal potere. Il destino nella cinematografia europea di Allen si ripropone sempre in un contesto londinese, quello di *Sogni e delitti* (2007) in cui due fratelli sbandati, senza alcuna qualità e fiuto per gli affari, nella speranza di risollevare le loro vite e di poter far decollare le loro relazioni sentimentali con maggiore sicurezza, chiedono aiuto allo zio che li convince a commettere un omicidio in cambio di denaro. Il dramma di un gesto imprevisto e violento sfocia in un epilogo da tragedia greca che punisce i colpevoli senza concedere loro alcuna possibilità di redenzione. Il fratricidio, commesso come ultimo possibile atto liberatorio, cancella ogni sogno di rinascita trasformandosi in una morte comune ed accidentale, programmata e attuata come punizione fatale di una giustizia che, senza forze dell'ordine,

"Coup de Chance" - Un colpo di fortuna (2023)

"Match Point" (2005)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fa il suo corso seguendo una primordiale ed implacabile legge del taglione. I crimini, i triangoli, le pulsioni amorose impregnate di arie mortifere sono alla base anche di *Coup de chance*, presentato fuori concorso all'ottantesima edizione della Mostra di Venezia. Fratello rigoroso e cupo, seppur illuminato delle luci dorate di Vittorio Storaro, delle due opere sopracitate, l'ultima fatica di Woody ruota attorno alla pericolosità delle relazioni sentimentali, all'effimera potenza e autenticità dei sentimenti, spazzata via dal pragmatismo delle scelte di chi manipola e abusa del suo potere. Il marito (Melvil Poupaud), uomo d'affari, – come in *Crimini e misfatti* – agisce freddamente senza lasciar traccia, per non lasciare troppo a lungo la bella e giovane moglie (Lou de Laage) tra le braccia dello scrittore bohemiène (Neils Schneider) pronto a donarle il suo cuore puro. Come in *Match Point*, la fortuna sfoderata da un fato beffardo, appartiene all'uomo che sa governarla e imbrigliarla creandola dalle occasioni, e non attendendola romanticamente. Eppure, sorte trascina con sé ironia, il colpevole del misfatto viene scoperto e punito dall'imperfezione di un piano calcolato nel minimo dettaglio: la fortuna, quando lungamente stuzzicata, si ribella alle regole umane, e agisce secondo quelle empiriche che dalla confusione del dubbio estraggono la forza necessaria per riportare la calma di una giustizia ragionata e chiarificatrice. Varia l'ambientazione ma non il modus operandi e vivendi di una società consumistica e arrivista che cinicamente sopprime l'innocenza e la sincerità dei sognatori, degli artisti, dei velleitari.

"Vicky Cristina Barcelona" (2008)

"Midnight in Paris" (2011)

Ma il cinema europeo di Allen è anche commedia, ricca di incomprensioni, di nervosismi, di amori impossibili lunghi una notte o una vacanza, di magia e onirismo che modellano la realtà. Una traslazione sincera delle tematiche più celebri di una poetica che, anche quando si ripete, approfondisce e mostra lati non ancora esplorati a fondo. Gli amori impossibili, ad esempio, aiutano l'essere umano a maturare e a prendere la decisione che lo porterà a seguire la strada giusta della sua vita – che porti felicità quanto infelicità. In *Vicky Cristina Barcelona* (2008) un quadrilatero amoroso con al centro un solo uomo Juan Antonio (Javier Bardem) insegna alle due giovani americane, interpretate da Rebecca Hall e Scarlett Johansson a trovare il loro posto nel mondo, sia che questo significhi diventare mogli di uomini che tarpano le ali e i sogni, sia che segni la consacrazione ad una vita fatta di arte e di avventure inaspettate in compagnia della propria macchina fotografica. In *Midnight in Paris* (2011), lo scrittore in crisi che si avvicina al grande passo del matrimonio, rischiando di rimanere intrappolato tra le maglie di una famiglia arrivista e asfissiante, viene ricondotto verso la strada dell'arte dall'innamoramento notturno per una donna che appartiene agli anni Venti, epoca in cui ogni notte, a mezzanotte, viene inspiegabilmente catapultato. Lo scrittore, Gil (Owen Wilson) ragiona sul significato della vita insieme ai suoi grandi miti, gli artisti e scrittori che popolavano Parigi negli anni del jazz, del charleston e dei tagli alla maschietta. L'epoca d'oro e la sua spasmodica ricerca sono metafora dell'impossibilità dei sogni, dell'attesa che prima o poi, a lungo andare, deve trasformarsi in azione e in decisione. Anche in *Rifkin's Festival* (2021) l'onirico seppur sovrapposto al subconscio dei protagonisti, diventa centrale: si trasforma in una forma di autoanalisi necessaria all'anziano critico cinematografico protagonista del film, per tirare le fila di un percorso lungo una vita e per accettare la fine del suo matrimonio con una donna che come lui, aspira ad un nuovo equilibrio e appagamento interiore.

"Crimini e misfatti" (1989)

Pur non avendo preso in esame ogni titolo dell'ultima fase produttiva di Woody Allen, che comunque fino al 2018 continuava a girare film anche negli Stati Uniti, è evidente come il contesto europeo non abbia, se non storicamente e culturalmente, alcuna funzione centrale sulla narrazione e realizzazione dei lungometraggi; Londra, Parigi, Barcellona, Roma non diventano personaggi essenziali all'economia del racconto, piuttosto sfondi da cartolina, bidimensionali, che di tanto in tanto stimolano riflessioni poetiche nei personaggi che, a parte in rarissimi casi, tornano a vivere in quell'America feroce e bieca che li ha messi al mondo, che ha fatto sognare loro l'Europa, ma che come una calamita li attrae e preme perversamente perché tra le sue braccia facciano ritorno. La guida a sinistra, la pioggia incessante, il sangue caldo degli uomini latini, il fare estroverso degli italiani, sono cliché con cui Allen gioca per rendere i suoi film appetibili a un pubblico che si ferma in superficie e che dai riferimenti letterari e cinematografici viene annoiato. Usa l'ironia e la satira da stand up comedian, mescolata ad una comicità colta e a un humor nero sempre più pervasivo per piacere al pubblico colto, per accattivarsi l'attenzione dei produttori, per potersi permettere, in fondo, come fa da tutta una vita, di divertirsi realizzando opere che parlano della folle complessità di un mondo che per sopravvivere e non sprofondare nelle sue infinite contraddizioni, deve stare al gioco: sorridere, ridere, sbellicarsi.

Benedetta Pallavidino

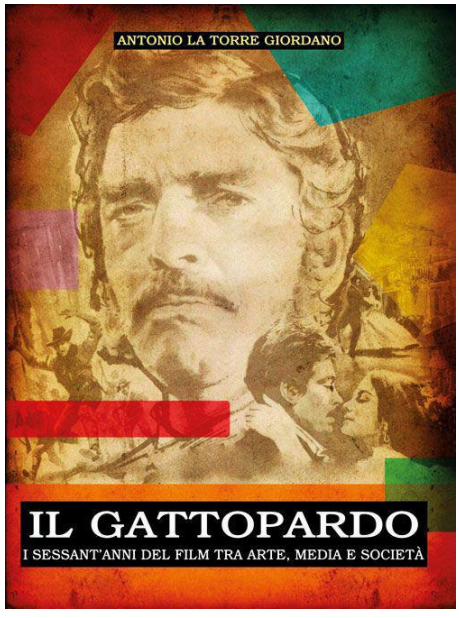
Il Gattopardo: dal romanzo al film che festeggia sessant'anni di vita

Nino Genovese

Il romanzo - scritto tra il 1954 e il 1957, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa venne inviato a diverse Case Editrici, tra cui Mondadori ed Einaudi, con una lettera di accompagnamento del poeta Lucio Piccolo, cugino dell'autore; ma il manoscritto venne rifiutato con varie motivazioni, tra cui quelle di Elio Vittorini (allora consulente letterario per Mondadori), la cui valutazione, tuttavia – a differenza di quanto comunemente si dica – non fu del tutto negativa. Tuttavia, per tale motivo, il romanzo uscirà solo nel 1958, quindi postumo (l'autore era morto nel 1957), ma per i tipi della Feltrinelli, grazie all'interessamento di Giorgio Bassani, a cui il libro era stato segnalato da Elena Croce (figlia del grande filosofo).

Nonostante l'*iter* di pubblicazione sia stato così "tormentato", già nel 1959 (cioè l'anno successivo alla pubblicazione), il libro vincerà il Premio Strega, arrivando a una tiratura (per l'epoca eccezionale) di 250 mila copie, che lo fanno diventare il primo *best-seller* italiano e un vero e proprio "caso letterario".

Pur rientrando nella tradizione narrativa ottocentesca, pur tenendo ben presenti alcuni romanzi storici incentrati sulla crisi e sul fallimento del Risorgimento in Sicilia (come *I Viceré* di Federico De Roberto e *I Vecchi e i Giovani* di Luigi Pirandello), il romanzo se ne differenzia sostanzialmente perché costituisce la trasposizione in un racconto di fantasia di vicende familiari, in parte realmente avvenute, dando vita non tanto a un "romanzo storico" tradizionalmente inteso quanto a un testo intessuto di memorie, tramandate attraverso le voci dei parenti dell'autore, che diventano la "cartina di tornasole" di come l'aristocrazia – che ha dovuto vivere l'epoca dei grandi cambiamenti storici intervenuti con l'arrivo di



Garibaldi in Sicilia e con la sua annessione al nuovo Regno d'Italia – subisca un crollo inesorabile: per essa il Risorgimento diventa "una commedia, una rumorosa e romantica commedia, con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca" (G. Tomasi di Lampedusa), e la Sicilia una realtà astratta, in cui – anche se c'è chi, come Tancredi, sostiene che "se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi" – la classe nobiliare, *obtorto collo*, deve cedere il passo alla borghesia senza scrupoli dei Sedàra (don Calogero Sedàra è interpretato da Paolo Stoppa) e degli altri rappresentanti di questa nuova classe in ascesa, che vuole prendere il posto e sostituire la nobiltà, legata ai suoi stracchi riti e costumi, alla sua "vanagloria", e su cui – inevitabilmente – si posa la polvere del tempo che, scorrendo inesorabile, sancisce il suo fallimento e la sua irreversibile caduta.

Il film

Il grande successo editoriale del romanzo indusse il produttore Goffredo Lombardo, "patron" della Titanus, ad acquistarne i diritti già nel 1958. In un primo tempo, la realizzazione del film era stata affidata a Mario Soldati (che rifiutò dichiarando di non conoscere a sufficienza la Sicilia); poi ad Ettore Giannini (che scrisse una sceneggiatura, che non piacque al produttore perché si discostava troppo dal romanzo, ponendo in secondo piano – fra l'altro – la storia d'amore fra Angelica e Tancredi). Così, successivamente, l'incarico venne affidato a Luchino Visconti, reduce dal suo primo grande successo di pubblico con *Rocco e i suoi fratelli* (anch'esso prodotto dalla Titanus), che già aveva affrontato la questione risorgimentale in *Senso* (1954) e che era stato profondamente colpito dalla lettura del romanzo; la sceneggiatura, cui collaborò anche il regista, fu approntata da Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli e Massimo Franciosa. Anche per la scelta del protagonista vi furono diverse opzioni, perché, a Burt Lancaster Visconti avrebbe preferito Laurence Olivier o l'attore sovietico Nikolaj Čerkasov o, anche, il sicilianissimo Turi Ferro.

Insomma, come per il romanzo, anche nel caso del film si è trattato di un *iter* abbastanza "tormentato"!...

L'investimento di Lombardo per questo film – che si preannunciava, fin dalla sua ideazione e preparazione, un vero *kolossal* – fu davvero notevole e, ben presto, risultò superiore a quanto previsto dalla Titanus e dalla "Societé Nouvelle Pathé Cinéma" di Parigi (co-produttrice del film), anche per le idee di "magnificenza" e per la ricerca del "perfezionismo" che il regista impose al povero (si fa per dire) produttore; il quale, per cercare di rimediare a questo problema, dopo l'accordo con la Pathé, riuscì a stipulare un altro accordo, ancora più importante, con la "20th Century Fox" per la distribuzione negli Stati Uniti, contando sul *cast* stellare di cui si avvaleva (tra gli altri, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Pierre Clementi, Serge Reggiani, ecc.) e – soprattutto – sulla presenza del famoso attore americano Burt Lancaster nel ruolo del protagonista (doppiato, nella versione italiana, da Corrado Gaipa).

Nonostante ciò, e nonostante il grande successo di pubblico ottenuto dal film (che fu "campione d'incassi" assoluto nella stagione 1962-1963, tanto che detiene, a tutt'oggi, il nono posto nella classifica dei film italiani più visti di sempre), le perdite subite (insieme con quelle di *Sodoma e Gomorra* di Robert Aldrich) per la sua realizzazione (costata circa tre miliardi di lire), anche per il mancato successo negli Usa (dove venne presentato in una edizione sforbiciata e notevolmente ridotta), causarono addirittura la sospensione dell'attività produttiva

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della Titanus, protrattasi per moltissimi anni. Il film – che, almeno per un certo periodo, fu osteggiato soprattutto dalla critica di "sinistra", che lo considerò "antistorico" e reazionario – successivamente è stato rivalutato non solo dagli stessi intellettuali che l'avevano fortemente criticato, ma possiamo dire dalla critica di tutto il mondo: tant'è vero che è stato inserito nella lista dei 100 film italiani da salvare; Martin Scorsese lo ha messo nella lista dei suoi 12 film preferiti di tutti i tempi; il sito *web* "Metacritic" (che si occupa di aggregare recensioni trasformandole in punteggi) gli ha attribuito il punteggio di 100 (che è il massimo), mentre un altro sito *web* simile, "Rotten Tomatoes" (che si occupa di raccogliere recensioni, informazioni e notizie sul mondo del cinema e delle serie-TV), ha registrato addirittura il 98% delle recensioni professionali positive, con un consenso che recita: "Sontuoso e malinconico, *Il Gattopardo* presenta battaglie epiche, ricchi costumi e un *valzer* da ballo che si candida per la più bella sequenza trasposta in cinema".

Nel percorso artistico del regista, esso rappresenta il passaggio da quei film in cui risulta ben presente il dibattito politico-sociale del tempo a un ripiegamento nostalgico su un mondo perduto: come sottolineato dallo stesso autore, che lo considerò una sorta di sintesi tra il *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga e la *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

In effetti – come ha scritto Paolo Spila – "Visconti traduce le pagine di Lampedusa in termini puramente cinematografici, sia a livello drammaturgico (larghe ellissi, sintesi, analogie temporali e tre *flashback* dedicati al Principe), sia come regia: l'uso del tempo anti-naturalistico, la pausa, il silenzio, la reiterazione, l'alternarsi di totali e scene più raccolte, di protagonisti e comprimari, la funzione narrativa del paesaggio, la disposizione dei corpi e degli oggetti, la scenografia"; e non possiamo certo dimenticare le stupende musiche del Maestro Nino Rota.

Un momento fondamentale del film, su cui (come suol dirsi) sono stati versati fiumi d'inchiostro, è il famoso ballo, che, rispetto al romanzo, ha un ruolo sicuramente più importante, sia per la durata (oltre 44 minuti, circa 1/3 del film; il luogo è l'immenso salone del palazzo Gangi-Valguarnera di Palermo), sia per la collocazione, dato che risulta l'evento conclusivo del film; in esso – definito dal critico statunitense Dave Kehr "una delle più commoventi meditazioni sulla mortalità individuale nella storia del cinema" – domina, per l'appunto, la componente "morte", che, poi, rappresenta, simbolicamente, la "morte" di un'intera classe sociale, quella aristocratica, sostituita dalla nuova borghesia emergente; vale a dire la morte di un mondo di "leoni e gattopardi" sostituiti da "sciacalli e iene": come dice il Principe di Salina nel magnifico colloquio con il Cavalier Chevalley, emissario piemontese, venuto appositamente in Sicilia per convincerlo (ma inutilmente) a far parte dell'*establishment* del Nuovo Regno, offrendogli il seggio di Senatore, da lui rifiutato con lucide, stupende motivazioni e con considerazioni incentrate sulla particolare "natura" della Sicilia e del popolo siciliano.

Ne ricordiamo qualcuna: "In Sicilia non importa far male o far bene; il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di fare. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori, già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il 'la'. Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo Regno abbia molti regali per noi nel bagagliaio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte; la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del Nirvana"; proseguendo..."Vedo che mi sono spiegato male: ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio; [...] questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata [...]; che a poche miglia di distanza ha l'inferno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina, ambedue fuori di misura, quindi pericolosi; questo clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi [...]; questa nostra estate lunga e tetra quanto l'inverno russo e contro la quale si lotta con minor successo"; e ancora "I Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria; ogni intromissione di estranei [...] sconvolge il loro vaneggiare di raggiunta compiutezza, rischia di turbare la loro compiaciuta attesa del nulla; calpestati da una decina di popoli differenti essi credono di avere un passato imperiale che dà loro diritto a funerali sontuosi [...]".

Fermo restando, in generale, la necessaria distinzione tra opere letterarie e film che ne vengono tratti, che bisogna tenere sempre ben presente perché si avvalgono di due linguaggi diversi, che hanno le loro regole e la loro "grammatica",

Il Gattopardo rappresenta, a mio avviso, uno dei pochi esempi in cui un film riesce ad essere un adattamento fedele del romanzo da cui è tratto, senza seguirne, però, la trama in maniera pedissequa e banale, ma – al contrario – adottando tutti quegli accorgimenti stilistico-espressivi che riescono a rendere sul grande schermo, magistralmente, l'atmosfera e le tematiche del libro, in maniera tale da farlo risultare un capolavoro non solo del cinema italiano, ma di quello mondiale e non si contano i Premi ottenuti, tra cui la "Palma d'oro" come Miglior film al Festival di Cannes del 1963; tre "Nastri d'argento" nel 1964 per la Migliore Fotografia a colori (dovuta a Giuseppe Rotunno), Migliore Scenografia (Mario Garbuglia) e Migliori Costumi (Piero Tosi) e, sempre nel 1964, un "David di Donatello" per la Migliore Produzione.

La "prima" del film (che è stata, in effetti, un'anteprima ad inviti) è avvenuta il 27 marzo 1963, al cinema Barberini di Roma, dopo una lavorazione, iniziata alla fine di dicembre 1961, che aveva richiesto quindici intensi mesi, mentre il primo *ciak* ebbe luogo lunedì 14 maggio 1962.

Nel 1992, in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, è stato restaurato su iniziativa del C.S.C. (Centro Sperimentale di Cinematografia) / Cineteca Nazionale di Roma, insieme con altri Enti ed Associazioni.

1963-2023: sessant'anni dall'uscita del film, un anniversario da ricordare come merita!...

In tale occasione, il critico e storico del cinema Antonio La Torre Giordano ha realizzato – per l'AS Cinema (Archivio Siciliano del Cinema) – un bel libro (che si aggiunge ai numerosi altri che, nel corso del tempo, sono stati dedicati al film), dal titolo *"Il Gattopardo" - I Sessant'anni del film tra Arte, Media e Società* (grande formato, pp. 104, Edizioni Lussografica di Caltanissetta), che si avvale di una ricca documentazione, di un'ampia ed esauriente Bibliografia, di un corredo iconografico ricchissimo (manifesti e foto di scena, prevalentemente a colori e a tutta pagina; flani pubblicitari delle sale cinematografiche in cui il film è stato presentato; perfino un vero e proprio "cineromanzo", l'unico mai pubblicato, realizzato in Francia e tradotto e adattato dallo stesso autore del volume).

In conclusione, tale libro si prefigge di analizzare il nesso esistente tra il film e il romanzo (*of course!*), ma anche con la pittura, la musica, le serie TV; di illustrarne tutti gli aspetti, le tematiche, i riferimenti e i collegamenti cui esso può dare adito, riuscendo a farlo – a mio avviso – in maniera sicuramente compiuta ed approfondita.

Nino Genovese

Un insolito naufrago nell'inquieto mare d'oriente

Una commedia che ci fa capire il conflitto tra Israele e Palestina

Roberto Baldassarre

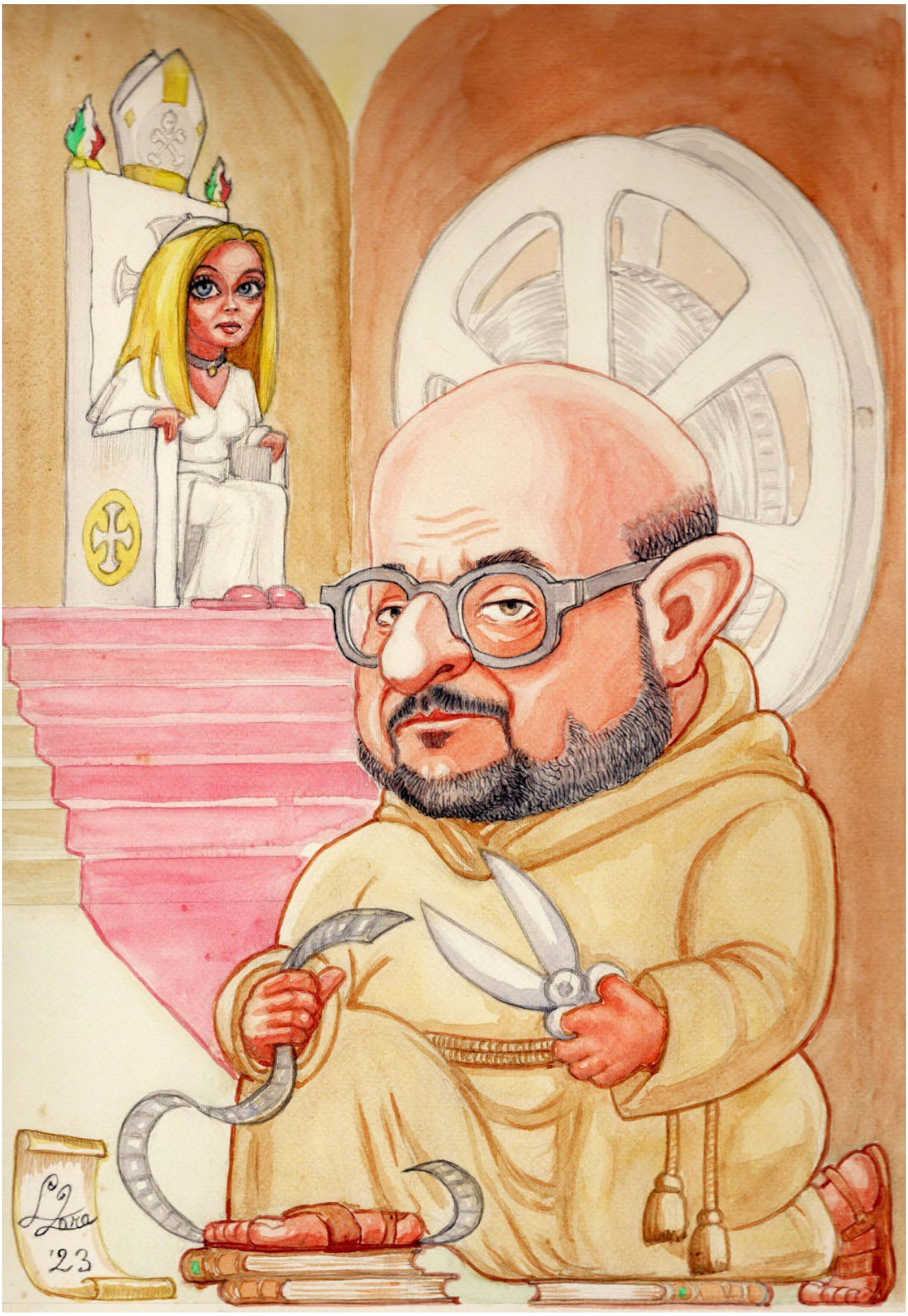
7 ottobre 2023: Hamas guida un attacco militare contro Israele, per rispondere alle precedenti azioni delle forze militari israeliane contro la moschea di al-Aqsa (situata a Gerusalemme). Questa offensiva è stata denominata "Operazione alluvione Al-Aqsa", si è svolta nel giorno del cinquantenario della guerra arabo-israeliana del 1973, avvenuta tra il 6 e il 25 ottobre. Il conflitto che si sta svolgendo da questo ottobre, con quotidiani tremendi resoconti su morti e feriti, tra cui molti bambini, è soltanto l'ultimo tassello di una guerra che Israele e Palestina stanno combattendo dal 1948. Uno scontro che si palesa con virulenza con queste massicce offensive militari, da ambo le parti, ma che i due popoli vivono angosciosamente tutti i giorni. Il nodo dei conflitti è sempre quello del territorio. Con la Palestina che, sin dal 29 novembre 1947, anno in cui l'Assemblea delle Nazioni Unite approvò la risoluzione della creazione di uno Stato Ebraico in Eretz-Israel, rivendica l'espropriazione delle proprie terre; e Israele che si batte per la terra che gli era stata concessa. Una accesa contesa che pareva aver trovato una soluzione con gli "Accordi di Camp David" del 1978, tra il presidente egiziano Anwar al-Sadat e dal Primo Ministro israeliano Menachem Begin, con il favore del Presidente Jimmy Carter; e poi con un nuovo tentativo nel 2000, nel "Vertice di pace in Medio Oriente a Camp David", sotto l'egida di Bill Clinton che ha accolto il Primo Ministro israeliano Ehud Barak e il Presidente palestinese Arafat. Accordo risoltosi in fallimento per il rifiuto di Arafat di accettare l'offerta di Barak.

Nell'estate 2005, il Primo Ministro israeliano Ariel Sharon attuò il "Piano di disimpegno unilaterale israeliano", che prevedeva la smobilitazione dell'esercito israeliano e lo smantellamento dei 17 insediamenti ebraici presenti all'interno della Striscia di Gaza. Un'azione politica che avrebbe portato a una distensione nelle decennali tensioni tra i due stati, e probabilmente a un più facile accordo sulla ripartizione dei territori tra Palestina e Israele. Purtroppo nel 2006, con la vittoria politica di Hamas, e il lancio di razzi sulle città israeliane, il conflitto si riaccese immediatamente. Sono tutte tappe che mettono in evidenza come questo conflitto non avrà mai fine, a causa di scelte politiche scellerate e terroristiche. E gli unici a patire questo scontro sono i due popoli, che sebbene di differente religione, potrebbero convivere pacificamente insieme. Ambedue le popolazioni sono umane. A tal proposito, per cercare di capire con il cinema la tragica situazione che da decenni permea Gaza, è utile recuperare un film passato in Italia troppo velocemente, e non ha avuto la giusta attenzione. È *Un insolito naufrago nell'inquieto mare d'oriente* di Sylvain Estibal, una commedia che, attraverso il riso, mette in evidenza in cosa si è trasformato realmente questo conflitto.

Un insolito naufrago nell'inquieto mare d'oriente

E se il conflitto tra Israele e Palestina fosse come una di quelle infinite telenovelas brasiliane? Dove per una inezia o un'incomprensione tra moglie e marito s'innescano innumerevoli episodi d'intolleranza? È questa una delle scene comiche presenti in *Un insolito naufrago nell'inquieto mare d'oriente* di Sylvain Estibal, pellicola che giunge in Italia con ben tre anni di ritardo. Detta scena comica però nasconde una tagliente "saggezza" e fa riflettere come questa sanguinosa faida, che dura ormai dal 1948, sia basata su futili motivi che si stanno protraendo in modo sempre più violento, e in cui le due parti sono sempre più sorde a una logica risoluzione. Sylvain Estibal, giornalista e scrittore, è di origini uruguayane e vive da decenni in Francia. È proprio questa distanza, geografica e culturale, che gli ha permesso di poter descrivere con questo suo primo lungometraggio il conflitto di Gaza. Per raccontare questa situazione violentemente tragica, ma in fondo realmente assurda, Estibal utilizza una comicità paradossale che, come spesse volte ha detto nelle interviste, attinge anche da Charlie Chaplin. Questa forma scelta per raccontare la dolorosa situazione israelo-palestinese, fa tornare alla mente anche l'aneddotica di Stanley Kubrick riguardo la stesura della sceneggiatura di *Dr. Strangelove*. Il serioso regista del Bronx raccontava che durante le sedute con Terry Southern, mentre cercavano di trasporre il romanzo *Red Alert* di Peter George (racconto serio di fantapolitica su un'ipotetica terza guerra mondiale), non facevano che costatare che ogni situazione raccontata nel libro poteva essere risolta solamente attraverso delle soluzioni comiche. E su questa struttura ironica che il delizioso *Un insolito naufrago…* cresce lentamente, dove in superficie c'è una comicità satirica – e a tratti irriverente – ma nel profondo vi è una dolente riflessione sul presente. Una comicità che raggiunge anche momenti iconoclasti degni dei gloriosi sketches dei Monty Python, come ad esempio quando Jaafar, che dopo il fallito attentato kamikaze scappa dai confratelli, viene fermato per strada dai suoi concittadini che gli chiedono un autografo. Estibal però, dopo un pre-finale ambiguo (la barca in cui sono scappati Jaafar, sua moglie, Yelena, il suo fratellino e il maiale, inquadrata in lontananza, sembra vuota) decide di chiudere la pellicola con una scena onirica, poetica e di speranza, in cui tutti i personaggi della vicenda si ritrovano assieme ad assistere a una lotta di Breakdance tra due ballerini mutilati dalle mine. Peccato che la distribuzione italiana infligga alla pellicola un titolo molto più poetico e metaforico, e che forse vuole anche omaggiare quello smargiasso e chilometrico titolo di Lina Wertmuller (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*). Il titolo originale (*Le cochon de Gaza*) tradotto letteralmente sarebbe *Il porco di Gaza*, che gioca anche sull'equivoco subito da Jaafar, che viene considerato un erotomane. Ma qui il porco, inteso come animale, viene utilizzato come rappresentazione – terrena e reale – della mitica colomba della pace, come simbolo per un'unione tra due popoli. Infine una menzione speciale spetta al parterre attoriale e alla loro meravigliosa interpretazione. Tra tutti svetta il protagonista Sasson Gabay, che da corpo a un innocente "travet" palestinese che cerca solo di sopravvivere in questo caos inutile.

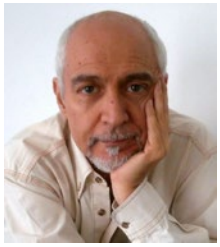
Roberto Baldassarre



“Fra Giuliano di San Gennaro mani di forbice, addetto ai tagli, alla corte pontificia di Giorgia I°” (2023) di Luigi Zara, una caricatura in acquarello

I dimenticati #103

Matti Pellonpää



Virgilio Zanolla

Il cinefilo italiano non professionista cosa conosce del cinema finlandese? I nomi di Karl Emil Ståhlberg, Erkki Karu, Risto Orko, Toivo J. Särkkä, Yrjö Norta, Nyrki Tapiovaara, Edvin Laine, Pekka Parikka, Jaakko Pakkasvirta, Valentin Vaala, Erik Blomberg - e fermiamoci qui - gli dicono qualcosa? Non ho elementi per suffragare questo dubbio, ma coltivo il maligno e fortissimo sospetto che chi segue il cinema scandinavo sia più ferrato sui registi delle ultime generazioni: per intenderci, quelli più presenti (e possibilmente premiati) nei festival, come ad esempio il bravissimo Juho Kuosmanen; uno stato di fatto che è d'altronde perfettamente logico. Per gli attori le cose non vanno in modo molto diverso, ma è consolante pensare che nell'ultimo mezzo secolo il cinema finnico ha messo in mostra una cospicua serie d'interpreti di vaglia.

Uno di questi, e dei più dotati, è stato senza dubbio Matti Pellonpää. Attore, musicista e cantante di successo, Matti Kalervo "Peltsi" Pellonpää era nato ad Helsinki il 28 marzo 1951, secondogenito di Helmeri, un costruttore, e di Bertha Nurmiren, direttrice di un negozio. Il ramo paterno della sua famiglia era molto amante della musica: lo stesso padre di Matti in gioventù era stato membro di un'orchestra amatoriale. Bimbo dalla salute piuttosto fragile, Matti si appassionò al teatro: una predilezione condivisa con Pori Hannu Müller, suo amico d'infanzia e anch'egli futuro attore. Dopo aver frequentato la scuola pubblica nel quartiere di Kaisaniemi, nel '62 Matti esordì nello spettacolo appena undicenne, partecipando come attore alla Children' Radio per la compagnia televisiva dello stato YLE. Più tardi, allievo al Toisene Lyseo, si segnalò subito per la sua ironia contestataria: e poiché gl'insegnanti dell'istituto erano tutti accesi anticomunisti, si divertì a incollare alcune foto di Stalin sulle pareti della scuola.

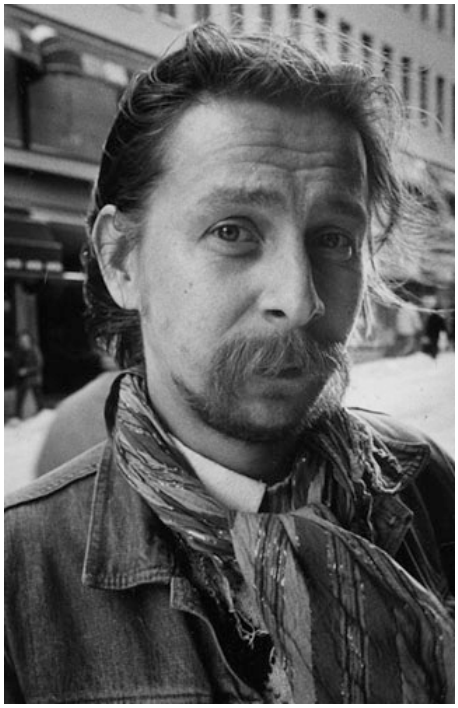
Matti Pellonpää con Kari Väänänen in "Vita da bohème" (1992) di Aki Kaurismäki

Matti studiava recitazione al Kellariteatteri, e per conseguire una parziale indipendenza economica lavorava come venditore di librerie. Nel '73 entrò nella Scuola di Teatro, la frequentò per quattro anni e vi conobbe e strinse amicizia con molti, come lui, futuri grandi attori finlandesi, tra cui Kari Väänänen, che impressero un nuovo corso alle tradizioni sceniche finlandesi. La sua specialità era fare scherzi, mostrare la propria abilità nei trucchi manuali, e fare il 'provolone' con le ragazze. Fu molto apprezzata la sua prova nel ruolo di un anziano custode ne *Il crimine del signor Lange*, un allestimento tratto dall'omonimo film del '36 firmato da Jean Renoir e Jacques Prévert e rappresentato per dodici volte nel Tikapuuteatteri, il teatro didattico della Scuola.

Tra il 1977 e l'83 ebbe luogo la carriera teatrale del nostro attore: il quale lavorò per il Teatro Comunale di Helsinki, il Group Theatre, il KOM Theatre e l'Intimiteatteri, apparendo in diversi allestimenti tra cui il dramma *Milite ignoto* di Jouko Turka, che rappresentato tra il 1979 e l'81 fece registrare l'affluenza di oltre 74.000 spettatori. Pare che in palcoscenico Matti mostrasse un carattere irascibile, male adattandosi al lavoro di gruppo, senza contare che non amava le produzioni di lunga durata. Ai primordi degli anni Ottanta egli studiò un anno all'Accademia delle Arti e del Design, interessato soprattutto alla fotografia.

I suoi primi rapporti col cinema risalgono a molti anni prima, addirittura al '62, quando appena undicenne apparve in un piccolissimo ruolo nel film *Pojat* di Mikko Niskanen; sette anni dopo ottenne un'altra modesta parte nel cortometraggio drammatico *Ampumarata* di Eila Kaaresalo-Kasari ('69). Ma il suo vero esordio avvenne nel 1970, interpretando Valdemar Leppänen, un giovane eroicamente caduto in guerra, nel dramma *Akseli ja Elina* di Edvin Laine. Negli anni Settanta Matti prese parte solo ad altri quattro film: il motivo si spiega anche con la grande crisi attraversata allora dal cinema finlandese, che nel '74 giunse a produrre solo due lungometraggi; solo nel decennio successivo l'afflusso di cospicui finanziamenti statali riassestò pian piano la situazione dell'industria nazionale della settima arte.

Nell'81 egli conobbe i fratelli Mika ed Aki Kaurismäki, due giovani e promettentissimi registi destinati a fare di lui il loro attore-feticcio: con essi infatti lavorerà in ben diciotto film, sette con Mika e undici con Aki. Cominciò quell'anno stesso con Mika in *Valehtelija*, una commedia drammatica dove ebbe una parte di fianco. Seguirono, sempre diretto da Mika, il cortometraggio fantascientifico *Jackpot 2* e il lungometraggio drammatico *I buoni a nulla*, noto anche come *I senza valore* (Arvottomat), entrambi dell'82; dove nel secondo, che venne accolto con molto successo, impersonando un



Matti Pellonpää (1951 - 1995)

lavapiatti implicato con la mafia, Matti inaugurò la prima di una discreta serie di figure di 'perdenti'. Nell'83 iniziò la sua collaborazione con Aki, interpretando un ruolo secondario nella versione modernizzata di *Delitto e castigo* (Rikos ja rangaistus), tratto dal romanzo di Dostoevskij. Altro buon esito ottenne nell'84 nel poliziesco *Klaani – tarina Sammakoitten suvusta* di Mika, vestendo i panni di Ritsari, un piccolo criminale. Mentre nel successivo *Calamari Union* di Aki ('85), una pellicola 'underground' almeno nelle intenzioni del regista, Matti saltò a pié pari nel genere della commedia drammatica, a lui tanto consona anche perché inframmezzata di brani musicali: giacché fin dai primi anni Settanta egli si esibiva come batterista e cantante nella Scuola di Teatro, e nell'85 pubblicò l'album di musica per bambini *Jurtzantaa!*, con motivi divenuti popolari come la canzone *Keke Rosberg formula rock*, inoltre dall'89 fino alla morte fu il frontman della band Peltsix. In un'altra commedia drammatica, *Ombre nel paradiso* (Varjoja paratiisissa, '86), di Aki, egli ottenne la parte del protagonista Nikander, un tormentato netturbino, ed ebbe come partner nei panni della cassiera di supermercato Ilona la bravissima Kati Outinen, attrice-feticcio anch'ella del regista: il film, giudicato dalla critica il primo della cosiddetta 'trilogia dei perdenti' di Aki, impose definitivamente sia il talento dei due interpreti che la genialità del più giovane dei due fratelli Kaurismäki, al punto che, come già Mastroianni con Fellini, Matti si trovò ad essere l'*alter ego* cinematografico di Aki. Il quale nell'87 lo diresse nella commedia drammatica *Amleto si mette in affari* (Hamlet liikemaailmassa),

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dove il Nostro rivestì il breve ruolo di una guardia di sicurezza, e l'anno successivo lo volle a impersonare Mikkonen - un altro personaggio di fianco, ma di ben altro spessore - nel dramma romantico *Ariel*, che ottenne riconoscimenti e grandi consensi anche all'estero.

Nell'89 Matti interpretò il protagonista Matti Ojanperä, un attempato ubriacone senzatetto, nella commedia di Mika *Cha Cha Cha.* Lo stesso anno, il fratello Aki lo volle a protagonizzare il suo *Leningrad Cowboys Go America*, una commedia musicale nella quale impersonò il manager Vladimir Kuzmin, che tuttavia fu poco apprezzata da critica e pubblico. Nel successivo *Papertähti* di Mika ebbe invece un ruolo secondario, quello di un cliente del ristorante. Nel '91 lo stesso regista lo volle a impersonare Harri nel drammatico e musicale *Zombie ja Kummitusjuna*, storia di un altro 'perdente', un bislacco e sregolato bassista troppo amante della bottiglia. Il film ottenne

Matti Pellonpää con Kati Outisen "Varjoja paratiisissa - Ombre nel paradiso" (1986) di Aki Kaurismäki

diversi riconoscimenti, ma non ebbe grandi riscontri da parte del pubblico. Matti tornò protagonista nel film di Aki *Vita da Bohème* (Boheemielämää, '92), nei panni del pittore albanese Rodolfo, con Evelyne Didi nella parte di Mimì. Come s'intuisce, il soggetto era tratto assai liberamente dal romanzo *Scenes de la vie de bohème* di Henri Murger; il film, che vedeva tra gl'interpreti in ruoli di fianco anche Jean-Pierre Léaud, André Wilms, André Penvern, i registi Samuel Fuller e Louis Malle e lo scrittore e avventuriero Simon Murray, ottenne due premi agli European Film Awards di quell'anno, a Matti quale miglior attore protagonista e a Wilms quale miglior attore non protagonista; per il suo ruolo Matti poi ottenne anche il premio Felix. La prova del Nostro fu in effetti egregia: Kari Väänänen, che interpretò Schaunard, osservò che nella sua prestazione non si riscontra "la minima vanità: ciò che conta è come appare il personaggio nella foto, non 'come appaio io'"; definendo pittorescamente il collega "il più sorprendente organismo a base di carbonio che questo pianeta abbia mai prodotto". In realtà, nei personaggi che Matti incarnava c'era fin troppo di suo; uomo senza problemi di ego, egli amava visceralmente confondere la sua vita coi suoi personaggi: viveva spesso come un bohémien e soleva recitare ponendosi davanti alla macchina da presa indossando gli stessi suoi vestiti.

Matti Pellonpää con Mato Valtonen e Kirsi-Tykkyläinen in "Attenta al foulard Tatjana (1993) di Aki Kaurismäki

Nel '93 Matti indossò i panni di Dimitri nel film di Mika *The Last Border - viimeisellä rajalla*, una vicenda di fantascienza post-apocalittica. Tornò protagonista l'anno successivo nel road movie di Aki *Attenta al foulard, Tatjana* (Pidä huivista kiinni, Tatjana), una commedia romantica di produzione finnico-germanica ambientata negli anni Sessanta, in cui è Reino, lavorante di un'autofficina che con l'amico Valto (Mato Valtonen) intraprende un viaggio senza una vera mèta, basato soprattutto su grandi bevute di vodka e caffè; i due incontrano però due donne sovietiche, Klavdia (Kirsi Tykkyläinen) e Tatjana (Kati Outinen), che con la loro intrigante presenza 'minacciano' il loro scombussolato percorso. L'ultimo personaggio cinematografico di Matti fu il Vladimir Kuzmin della commedia musicale e drammatica *Leningrad Cowboys Meet Moses* ('94) di Aki, sequel non meno demenziale e divertente di

Matti Pellonpää e Pirkko Hämäläinen

Leningrad Cowboys Go America, con la band dei Leningrad Cowboys dapprima trasferita in Messico, quindi di ritorno in Europa e diretta in Siberia, nuova 'terra promessa' dello scombicchierato gruppo musicale. Pare incredibile, ma sia il primo che il secondo film non ottennero apprezzamento dalla critica e neppure dal pubblico di casa.

Naturalmente, fino ad allora il nostro attore aveva lavorato anche per altri registi: per esempio, più volte con Anssi Mänttäri, con esiti anche salienti come nel drammatico *Regina ja miehet* ('83) e nel dramma musicale *Kuningas lähtee Ranskaan* ('86); con Matti Ijäs nella commedia del crimine *Räpsy ja Dolly eli Pariisi odottaa* ('90), dove fu il protagonista Räpsy, ottenendo quello stesso anno il premio Jussi quale miglior attore; e una volta col regista, sceneggiatore e musicista statunitense Jim Jarmusch in *Taxisti di notte* (Night on Earth, '91), un film a episodi dove Matti apparve nel quinto, *Helsinki*, impersonando un taxista

Matti Pellonpää con alcuni suoi amici

e dividendo la scena con Kari Väänänen, Sakari Kuosmanen e Toni Salmela; tra gli altri interpreti della pellicola, Gena Rowlands, Winona Ryder, Beatrice Dalle e Roberto Benigni. Prese parte anche ad alcuni cortometraggi: opere di vario genere, talvolta apertamente satirici come *Rocky VI* ('86) di Aki Kaurismäki, parodia del film *Rocky IV* di Stallone; ne scrisse e diresse uno nel '94, *Viimeinen Ilta*, con Birgitta Ulfsson nei panni di un'anziana cameriera al suo ultimo turno, in rapporto con la variegata clientela del bar in cui serve. Fu discreta anche la sua carriera di attore in tv, che a partire dal 1990 l'ha visto partecipare più che onorevolmente a serie e miniserie, commedie, tragicommedie e film televisivi. Ne è da trascurare la sua attività di doppiatore e, come s'è anticipato, il suo contributo attoriale in decine di programmi radiofonici.

Nel '95 Aki Kaurismäki pensò a Matti quale interprete del quattordicesimo lungometraggio che si apprestava a girare, *Nuvole in viaggio* (Kauas pilvet karkaavat, '96): la storia di una coppia di coniugi che, perso entrambi il lavoro, faticano per rimettersi in sesto. Essendo stato 'prenotato' per la lavorazione, il Nostro chiese e ottenne un lauto anticipo, grazie al quale poté pagare tutti i non pochi debiti che aveva in giro. Circostanza singolare: perché assolse al suo ultimo debito il 13 luglio 1995, e quello stesso giorno, colpito da infarto mentre si trovava a Vaasa, sul golfo di Botinia, morì all'età di quarantaquattro anni, tre mesi e quindici giorni; pare soffrisse fin dall'infanzia di un difetto cardiaco. La sua parte andò all'amico e collega Kari Väänänen, in coppia con Kati Outinen. Primo film della cosiddetta 'trilogia della Finlandia' del regista, *Nuvole in viaggio* riscosse uno straordinario successo: basti dire che solo in Europa venne visto da oltre mezzo milione di spettatori; in esso Aki volle ricordare l'amico scomparso con un singolare cameo: appese una sua fotografia nella casa dei coniugi, inquadrandola alle spalle della protagonista.

Matti Pellonpää venne sepolto ad Helsinki, nel cimitero di Malmi, dove per tradizione, i visitatori che vengono per la prima volta a vedere la sua tomba portano con loro una bottiglia di ginger Koskenkorva vuota, con dentro un fiore. Nel '96 la sua effige è apparsa su un francobollo che celebrava il centenario del cinema finlandese. Nel 2011 Janne Kuusi ha diretto *Boheemi elää*, un documentario sulla vita del nostro attore.

Virgilio Zanolla

Gli anni Trenta, l'età d'oro del cinema francese

Cineasti, artisti e letterati protagonisti di una stagione culturale indimenticabile

Pierfranco Bianchetti

Negli anni Venti la cinematografia francese ai tempi del muto produce con fervore nuove idee e nuovi programmi. Grazie a Louis Delluc nasce una nuova scuola cinematografica. Tra il 1924 e il 1925 la Francia vede una profonda evoluzione del cinema, della letteratura, della pittura e della musica. Gli artisti sono alla ricerca di una nuova estetica e nasce un'avanguardia cinematografica le cui origini risalgono al dadaismo, al surrealismo e alla pittura astratta.

Man Ray, Fernand Leger, René Clair, Germaine Dulac, Jean Epstein, Dimitri Kirsamov, Luis Buñuel, Salvator Dalì, sono gli esponenti più conosciuti di questo movimento. Il film *Entr'acte* di René Clair diventa il manifesto dell'avanguardia francese nel quale si afferma il principio estetico del cinema-ritmo.

Dopo il 1926 avviene un superamento dell'avanguardia a favore di una sorta di impressionismo che nasce dalle prime pellicole di Jean Renoir (*La fille de l'eau*, *Nana*, *La petit marchande d'allumetes*) influenzate dal naturalismo pittorico dell'800 francese di Auguste Renoir (padre del regista Jean), Manet, Degas e Monet.

Negli stessi anni è ancora il grande René Clair a firmare pellicole che riescono ad amalgamare la poesia, la satira e l'umorismo in una sorta di balletto come le *Voyage imaginaire*, *Un Chapeau de paille d'Italie*, *Les Deux timides*.

La Francia però è anche molto accogliente con gli artisti stranieri. Nel 1927-28 il regista danese Carl Theodor Dreyer realizza il film *La passion de Jeanne d'Arc*, considerato uno dei massimi capolavori dell'arte muta, dalla straordinaria potenza visiva affidata ai superbi primi piani.

Il cinema nel frattempo si sta avvicinando alla grande rivoluzione del sonoro.

Arrivano gli anni Trenta e il cinema parla!

Inizialmente l'avvento del sonoro trova il cinema francese impreparato ad affrontare una nuova sfida. Le prime esperienze cinematografiche non sono buone e le sale sono stracolme di film americani doppiati.

Nel 1930 arriva finalmente la prima opera professionalmente valida. Si tratta di *Sous les toits de Paris* diretta dal solito eccellente René Clair che dimostra di avere compreso pienamente l'impiego del sonoro, mezzo espressivo che cambia completamente l'approccio del pubblico affascinato dai suoni, dalle parole, dalle musiche presenti nei film.

Grande successo ottengono anche i successivi *Le Million*, *A nous la liberté*, *14 juillet*, mentre si fa notare un nuovo giovane cineasta che inciderà profondamente nell'evoluzione della cinematografia francese. Il suo nome è Jean Vigo

"Zéro de conduite" di Jean Vigo (1933)

e dopo due opere di forte satira sociale (*A propos de Nice* e *Zéro in conduite*), firma il suo capolavoro *L'Atalante* prima della sua prematura scomparsa.

Il realismo poetico nella Francia del Fronte Popolare

Dal 1934 la Francia vive un periodo di gravi tensioni sociali e politiche. Uno schieramento progressista punta a vincere le elezioni del 1936, appoggiato dalla cultura francese schierata al fianco della classe operaia. Nasce un governo di sinistra guidato da Léon Blum che riesce a realizzare grandi riforme sociali a favore dei lavoratori. Il cinema in questo contesto si ritaglia un posto importante nel sostenere lo sforzo di trasformare e fare progredire il paese.

Il film che più di ogni altro rappresenta questo periodo storico è senza dubbio *La vie est à nous* diretto da Jean Renoir, in realtà bloccato dalla censura dell'epoca che ne impedirà la distribuzione nelle sale cinematografiche (rimarrà in naftalina fino al 1968). Nel '74 il vecchio regista francese racconterà nella sua bella autobiografia di aver girato con gioia quell'unico film di propaganda del partito comunista francese.

È il periodo nel quale si impone il realismo poetico, una corrente del cinema francese fondata su alcuni cardini ben precisi: la presenza del male e il sogno di una impossibile redenzione, la minaccia di una società ostile, la febbre dell'amore, la solitudine e di fatto un ritratto della vita della gente comune, traendo ispirazione dalla grande letteratura dell'Ottocento, quella dei maestri Flaubert, Maupassant e Zola.

"Fanny" di Marcel Pagnol (1932)

Attratti da questo clima culturale arrivano in Francia numerosi registi stranieri (tedeschi, russi e cecoslovacchi) a cui si aggiungono altri cineasti di risonanza internazionale, quali il danese Carl Theodor Dreyer, autore di *Vampyr* e l'austriaco Georg Wilhem Pabst, regista di *Don Quichotte*, mentre nuovi autori quali Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel Carné si stanno affermando nel cinema francese aiutati anche dalla grande professionalità di validi collaboratori (scenografi, direttori di fotografia, montatori).

Sugli schermi francesi arrivano film indimenticabili quali *La grand illusion*, *Kermesse Héroique*, *Pepé le Moko*, *Quai des brumes* e il superbo *La règle du jeu* di Renoir del '39, che chiude un'epoca prima che l'Europa venga sconvolta dall'aggressività della Germania di Hitler.

Con l'occupazione di Parigi da parte delle truppe tedesche nel giugno 1940, il cinema francese viene messo sotto il controllo dalla Germania hitleriana. Per i registi e i produttori è un momento difficile.

Il genere fantastico trionfa sugli schermi

Per evitare problemi con la censura il cinema si orienta verso il genere fantastico, i romanzi gialli e il melodramma storico. *Les Visiteurs du Soir* di Marcel Carné, un racconto fantastico e *L'Eternel Retour* di Jean Cocteau e Jean Delannoy, è una trasposizione moderna della leggenda di Tristano e Isotta.

Anche Marcel L'Herbier segue questa tendenza e realizza *La Nuit Fantastique*. Ma il capolavoro girato in questo periodo è *Les Enfants du Paradis* di Marcel Carné, film carico di romanticismo, tra tragedia e pantomima.

Il filone poliziesco è rappresentato invece da *Le Corbeau* di Henri-Georges Clouzot, avvincente storia di lettere anonime in una cittadina della provincia francese.

In fine Jean Grémillon, già autore di *Remarques*, dirige *Lumière d'été* e *Le Ciel est à vous*, incentrato sulle vicissitudini di una coppia di piccoli artigiani francesi che diventano eroi dell'aviazione.

Poi finalmente nell'agosto 1944 la Francia è libera dal giogo nazista e il cinema francese può riprendere il suo cammino all'insegna della libertà d'espressione.

Gli autori più importanti della stagione d'oro del cinema francese

Jean Vigo, il ribelle

Con soli quattro film Jean Vigo, scomparso a soli ventinove anni nel 1934, si impone nei primi anni Trenta come uno dei grandi maestri dell'arte cinematografica francese, lasciando fortunatamente in eredità 187 minuti di cinema rivoluzionario ed innovativo.

Nato a Parigi il 25 aprile 1905, figlio di genitori anarchici (il padre è Eugéne Bonaventura de Vigo, nome di battaglia Miguel Almereyda, agitatore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

politico a lungo perseguitato dalle autorità), il ragazzo fino dalla più tenera età bazzica gli ambienti delle avanguardie storiche, acquisendo una visione della vita improntata all'anticonformismo e alla sovversione contro il sistema borghese.

Trasferitosi a Nizza dopo la morte del padre avvenuta nel 1918 in carcere in circostanze misteriose, Vigo si avvicina al cinema scoprendo le opere di Dziga Vertov, Sergej Ejzenstein e Joris Ivens e fondando il cinema club *Les Amis du Cinéma*.

Nel 1930, influenzato dai documentari sulle città di moda all'epoca, affiancato dal fotografo Boris Kaufman e da Denis, fratello minore del noto Dziga Vertov, firma *A propos de Nice*, un film polemico verso la decadenza della società borghese, che tende a smitizzare i luoghi comuni della Costa Azzurra.

Tra il 1930 e il 1933 realizza solamente un documentario di 11 minuti sul nuotatore Jean Taris intitolato *Taris o del nuoto*, mentre sta preparando la sceneggiatura del suo capolavoro *Zéro de conduite*, basato sui suoi tristi ricordi d'infanzia in collegio. Il film, girato negli studi Gaumont a Parigi durante le feste natalizie, racconta la rivolta dei bambini contro le autorità, chiara metafora della lotta di classe nella società capitalistica, che gli procura un mare di guai.

Pellicola anticonformista e in qualche misura anticipatrice della contestazione studentesca, *Zéro* saprà influenzare, tra gli altri, François Truffaut, cineasta sensibile al tema dell'adolescenza sofferta ed incompresa.

Al grido "Merde" questa ribellione di sapore vagamente anarchico capace di mutarsi in una "presa di potere" da parte dei ragazzi, è chiaramente rivoluzionaria e all'epoca desta molta impressione in Francia e l'implacabile censura entra in azione, dapprima tagliando il film di diversi metri e poi ritirandolo dai circuiti cinematografici fino al 1946.

L'anno successivo Vigo, già cagionevole di salute, gira *L'Atalante*, storia d'amore tra un marinaio e la sua donna ripresa nel corso del viaggio sulla Senna in un barcone. Interpretata da Michel Simon e Dita Parlo, la pellicola contiene immagini poetiche della vita di tutti i giorni dei francesi più poveri, che si mescola con la durezza e l'aggressività di una Parigi disumana.

Ma il regista non riesce a portare a termine la sua opera perché muore di tubercolosi il 5 ottobre 1934 privando il cinema francese di un grande maestro.

René Clair, un poeta con la cinepresa dal muto al sonoro

Solo René Clair, se si esclude Chaplin, ha saputo con grande intelligenza conciliare la qualità con le esigenze del botteghino, imponendosi dal muto al sonoro, come un gigante del cinema.

La sorprendente semplicità del racconto filmico, l'elegante leggiadria dei dialoghi, l'ironia delle situazioni, sono i tratti caratteristici di uno degli autori più importanti della storia del cinema.

Massimo esponente del realismo poetico, esordisce nel 1923 con *Paris qui dort* e poi l'anno successivo con *Entr'acte*, opera d'avanguardia di 22 minuti.

Si impone a livello internazionale con il già citato *Sous les toits de Paris* (1930), suo primo film sonoro e con *Le Milion* (1931), con cui l'autore riprende il gioco già presente in *Un cappello di paglia di Firenze* (al posto del cappello nel *Milion* è la ricerca di una giacca contenente il biglietto vincente della lotteria, l'elemento catalizzatore).

Nel 1931 è la volta *A nous la liberté*, una sorta di apologo contro la macchina, tanto che la sequenza

"Sotto i tetti di Parigi" di René Clair (1930)

della catena di montaggio influenzerà anche *Tempi moderni* di Chaplin. Nel 1932 firma *Quatorze Juillett* (in italiano *Per le vie di Parigi*), poetica storia d'amore tra un tassista e una fioraia.

Agli inizi della seconda guerra mondiale Clair si trasferisce ad Hollywood dove prima gira la commedia *L'ammaliatrice* e successivamente *Ho sposato una strega*, *Accadde domani* e *Dieci piccoli indiani* da un romanzo celebre di Agatha Christie.

Nel 1946 ritornato in patria gira *Le Silence est d'or*, un atto d'amore a Parigi, al cinema, all'amicizia, al vaudeville e a Maurice Chevalier, e nel 1950 firma *La Beauté du Diable*, bellissimo adattamento della leggenda faustiana nella quale dirige due mostri sacri quali Gérard Philipe e Michel Simon.

Nel 1952 gira *Le belle della notte* e nel 1955 *Le grandi manovre*. Poi dall'incontro con il poeta-cantautore Georges Brassens, nasce *Il quartiere dei lillà* (1957). Del 1960 è un episodio del film *La francese e l'amore* e del 1962 *Tutto l'oro del mondo*.

Dopo la partecipazione ad un altro film a episodi, *Le quattro verità* (1962), firma la sua ultima regia, *Le feste galanti*, tradotto in italiano *Per il re, per la patria e per Susanna*.

René Clair, che era nato nel novembre 1898, muore nel marzo 1981.

"Nel 1970- scrive Gian Piero Brunetta sul quotidiano La Repubblica del 17 marzo 1981, in occasione della scomparsa del regista,*- ripubblicando e aggiornando un suo volume di scritti sul cinema apparso venti anni prima col titolo Réflesions faites, ha però il coraggio di non fare soltanto un bilancio del cinema del passato, ma di lanciare alcuni sguardi verso il futuro. In poche pagine aveva previsto tutto, la crisi del cinema e la sua trasformazione in nuovi modi di visione grazie a nuove tecnologie. L'avvenire dei mezzi d'espressione di cui il nostro cinema non è che un precursore -* aveva detto *- sfida la ragione e se vogliamo adattarci a un'epoca ricca di prodigi non bisogna temere di far ricorso all'immaginazione. L'esperienza americana di "Accadde domani" gli era servita, se non altro, a tentare di guardare oltre e più lontano dei muri e dei tetti di Parigi".*

Jean Cocteau, scrittore, poeta, regista

Nato nel 1889 Jean Cocteau è una delle figure più rappresentative della cultura francese, ecclettico e versatile, autore di film visionari, tragici ed emozionanti, ma anche di romanzi, drammi, libretti per balletti. L'artista è anche grafico, pittore, design e saggista; un intellettuale a tutto campo di cui la Francia è molto orgogliosa.

Nel 1930 firma *Le sang d'un poéte*, film realizzato in pieno clima dell'avanguardia storica di Dalì e Buñuel, prodotto dal Visconte de Noailles (mecenate di molti cineasti dell'epoca), con le suggestive musiche di Georges Auric e le scenografie di Jean d'Eaubonne che lo stesso Cocteau definisce *"Il film è un documentario realista di avvenimenti irreali"*, suddiviso in quattro parti: *La mano ferita o la cicatrice del poeta- le pareti hanno le orecchie- la battaglia delle palle di neve- La profanazione dell'ostia.* La pellicola rappresenta autobiograficamente le ossessioni e i temi dominanti che hanno sempre affascinato il regista (l'autonomia e l'immortalità dell'opera d'arte, l'omosessualità).

"Le sang d'un poéte" di Jean Cocteau (1930)

In *Le sang d'un poéte* la poesia prevale sul linguaggio cinematografico, ma il film verrà però sconfessato dai surrealisti, anche se lo stesso autore negherà qualsiasi influenza surrealista e lo spingerà, a causa della delusione, ad abbandonare il cinema fino al 1945.

Molto controverso ancora oggi, il film, nonostante un insinuante erotismo di forte suggestione fantastica, è per taluni studiosi esasperatamente raffinato, barocco e decadente, confessando senza imbarazzo le tendenze omosessuali, narcisiste e misogine del suo autore.

Per Henri Langlois, fondatore della Cineteca Francese, *Le sang d'un poéte* non è mai quello che si definisce comunemente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un film, *"ma la riproduzione sullo schermo di una serie di immagini originate dal cinema nella cosmogonia di un poeta"*.

Nel 1946 Cocteau firma *La bella e la bestia*, nel 1950 *Orfeo* e nel 1959 *Il testamento di Orfeo*. Nel '48 il regista stupisce tutti con *I parenti terribili*, riduzione per lo schermo del suo capolavoro letterario incentrato sulla dissoluzione di una famiglia borghese.

Jean Cocteau muore l'11 ottobre 1963 nella sua residenza di Milly-La Foret.

Julien Duvivier, autore popolarissimo negli anni Trenta

Come molti registi e attori francesi, Julien Duvivier nel 1940 preferisce l'esilio piuttosto che essere sottomesso all'invasore tedesco. Nato nel 1896 a Lilla e trasferitosi da bambino a Parigi, entra presto nel mondo teatrale e tenta la strada della recitazione senza fortuna.

Si avvicina così al cinema e ne è affascinato. Nel 1924 realizza il documentario *La Machine à refaire la vie*. Il suo tirocinio è come operatore di macchina alla Gaumont grazie al quale impara il mestiere di regista.

A partire dal 1919 firma una serie di film ovviamente muti e nel 1930 si mette in luce con *La beffa della vita*, pellicola sonora tratta da un racconto di Simenon all'epoca poco conosciuto, seguito da *Pel di carota* (1932) dal romanzo autobiografico di Jules Renard, un drammatico ritratto d'infanzia.

Gira poi due film noir, *Il delitto della villa* (1933) e *Il giglio insanguinato* (1934), protagonista il giovane Jean Gabin la cui carriera decolla grazie a Duvivier.

Tra i due nasce un sodalizio artistico che porta alla realizzazione di tre film famosi e di grande popolarità, *La bandera* (1935), *La bella brigata* (1936) e *Il bandito della Casbah* (1936). Jean Gabin diventa uno degli attori più amati di Francia grazie anche a *Il porto delle nebbie* (1938) e *Alba tragica* (1939) di Marcel Carné.

Nel 1937 il regista firma una pellicola di tutt'altro genere, *Carnet di ballo* interpretata da un cast eccezionale formato da Louis Jouvet, Raimu, Fernandel, Harry Baur.

Nel 1940 quando ormai i venti di guerra soffiano sull'Europa, emigra a Hollywood insieme ai colleghi Clair e Renoir, dove nel 1938 aveva già girato *Il grande valzer*, un film musicale sulla vita di Strauss. Nella assolata California Duvivier realizza *I prigionieri del sogno* (1939), *Destino su Manhattan* (1942), *Il carnevale della vita* (1943), *L'impostore* (1944).

Rientrato in Franca dopo la fine della seconda guerra mondiale riprende a lavorare girando *Panico* (1946) da un romanzo di Simenon, *Anna Karenina* (1948), *Sotto il cielo di Parigi* (1950) e *Ecco il tempo degli assassini* (1956) con Danièle Delorme nel ruolo di una dark lady.

Poi il regista sarà attaccato dalla critica per aver diretto la serie *Don Camillo, Il ritorno di Don Camillo (1953)*, due opere di grandissimo successo interpretate da Fernadel e Gino Cervi, destinate a diventare dei classici della commedia popolare franco-italiana. La carriera di Duvivier prosegue con *L'uomo con l'impermeabile* (1958), *Femmina* (1958) con Brigitte Bardot, *Marie octobre* (1959) dal romanzo di omonimo di Jacques Robert, incentrato su di un gruppo di ex partigiani che si riuniscono dopo la guerra per scoprire il traditore che ha causato l'uccisione del loro capo.

Seguono ancora *I peccatori della Foresta nera* (1962), *Pelle d'oca* (1963) e *Diabolicamente tua* (1967), il suo ultimo film con Alain Delon, Senta Berger e Sergio Fantoni.

Julien Duvivier muore nel 1967 per infarto al volante della sua auto a 71 anni.

Marcel Pagnol, scrittore di teatro, regista e produttore cinematografico

Nato a Aubagne il 28 febbraio 1895, professore di liceo e buon autore di teatro (*Topaze*, *Jazz* e *Marius*), nel 1931 si avvicina al cinema e due anni più tardi debutta dietro la macchina da presa con *Prigioniera del passato*, film tratto dal romanzo di Giono. Pagnol, esponente di spicco del realismo poetico, ha saputo rappresentare con la cinepresa la vita della gente del sud francese, in particolare della Provenza.

A partire dal 1931 il regista firma la trilogia *Marius*, *Fanny* (1932) e *Cesar* (1936), un affresco sulla vita della sua amata Provenza.

Gira poi alcune commedie ancora nel sud della Francia, *Cigalon* (1935), *Vacanze in collegio* (1935), *La vita trionfa* (1937), interpretato da Fernandel, attore comico da lui scoperto e *Topaze* (1951), tratto dalla sua omonima commedia. Nel '38 realizza *La moglie del fornaio* che riscuote un successo internazionale.

Successivamente affronta con meno brio il romanzo di Zola con *Nais* (1946) e *Lettere dal mio mulino* (1954) tratto da Alphonse Daudet. Produttore cinematografico con la sua Marcel Pagnol Films e fondatore della rivista *Les cahiers du Film*, continua incessante la sua attività filmica, mentre dalla opera teatrale *Fanny* vengono realizzati i film *Fanny* (1933) di Mario Almirante, *La balena nera* (1934) di Fritz Wendhausen, *Il porto dei sette mari* (1938) di James Whale e *Fanny* (1961) di Joshua Logan, interpretato da Maurice Chevalier, Leslie Carone e Charles Boyer. Marcel Pagnol muore a Parigi nel 1974.

Sacha Guitry, attore, regista e sceneggiatore, autore di innumerevoli commedie apprezzate anche da Orson Welles

Alexandre Georges Pierre (detto Sacha) Guitry nasce a San Pietroburgo nel 1885, figlio di un attore famoso. Fino a quasi trent'anni frequenta circoli culturali diventando amico di Cocteau, Jarry, Rénard. Il giovane diventa in poco tempo molto famoso come autore e regista di quel teatro comunemente detto boulevardier, ironico e dai dialoghi brillanti. I temi ricorrenti di Guitry sono la gioia di vivere, il desiderio e la seduzione della parola.

Molti critici teatrali lo considerano l'erede di Feydeau. Il suo primo lungometraggio si intitola *Pasteur* (1935), ma lui polemicamente ritiene il cinema *"un'arte deplorevole"*.

Nel 1915 Guitry aveva però già realizzato in condizioni poco professionali *Ceux de chez nous*, una serie di interviste a personaggi famosi (Edgar Degas, Auguste Renoir, Sarah Bernhardt, Claude Monet). Il suo lavoro viene riscoperto negli anni Cinquanta per merito di Frédéric Rossif che mette in rilievo il suo stile originale nell'utilizzo della cinepresa.

Dalla metà degli anni Trenta fino al 1940 dirige e interpreta diversi film girati in pochi giorni e tratti da testi teatrali come il dramma *Le roman d'un tricheur* o *Faisons un reve* (protagonista un uomo che uccide tutta la sua famiglia avvelenandola con i funghi).

Il suo sperimentalismo con la cinepresa lo rendono interessante agli occhi di diversi registi francesi. *"Truffaut, in modo particolare-*

"La kermesse eroica" di Jacques Feyder (1935)

scrive Andrea Martini su l'Unità del 5 agosto 1993, in occasione di una retrospettiva dedicata al regista dal festival di Locarno - *tenne un atteggiamento incrollabile: la difesa del suo amato Guitry divenne una bandiera da vantare contro gli autori del 'cinema di papà' (per i quali Guitry costituiva invece una bestia nera) e contro il puritanesimo della rive gauche"*.

Qui si intuiscono i primi segni di un diverso modo di utilizzare la cinepresa (verrà più volte accusato di voler trasformare il cinema, arte originale, in 'teatro in scatola').

Nel 1951 gira *Le poison* (uscito in Italia con il titolo *Ho ucciso mia moglie*) interpretato da Michele Simon, storia di una coppia che cerca in ogni modo di eliminarsi a vicenda.

Sacha Guitry, accusato, dopo la liberazione della Francia nel 1944 dai nazisti di collaborazionismo, trascorre sessanta giorni in carcere prima di essere riabilitato. Muore nel 1957.

Negli anni Sessanta il suo cinema viene recuperato attraverso la ristampa dei suoi film e con la diffusione in videocassetta delle sue opere.

Jacques Feyder, un artista del cinema francese

Nato nella città belga di Iselles con il nome di Jacques Lèon Louis Frederick, il giovane appassionato di teatro e deciso a diventare un attore, adotta il cognome di Feyder contro il volere di suo padre. Trasferitosi in Francia, calca i palcoscenici come attore, ma già nel 1920 dirige il suo primo film *Atlantide* e nel 1922 firma *Crainquebille*, una fantasiosa versione cinematografica del romanzo di Anatole France.

Poi si dedica alla trasposizione sullo schermo di altri romanzi con *Gribiche*, *Carmen* e *Teresa*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Raquin. Nel '28 si trasferisce in America ad Hollywood avendo firmato un contratto con la MGM.

Nel 1929 gira *Il bacio* interpretato da Greta Garbo nel ruolo di un'assassina. Nel 1930 è la volta di *Anna Christie* e nel '33 ritornato in Francia realizza *La donna dai due volti*, che ispirerà nel '58 il celebre *La donna che visse due volte* di Hitchcock.

Nel 1935 insieme a sua moglie, l'attrice Françoise Rosay, ottiene un grande successo con il film *La kermesse eroica*, ambientato nel diciassettesimo secolo. Protagonista è il temuto duca di Olivares, governatore spagnolo

"Il bacio" (1929) di Jacques Feyder

dei Paesi Bassi, che arriva nella cittadina di Boom, nelle Fiandre. Contrariamente agli uomini diffidenti nei confronti del nuovo arrivato, le donne del luogo preparano un'accoglienza festosa a base di banchetti e cortei.

"*Il film provocò le più diverse reazioni, e in Belgio molti spettatori lasciarono le sale cinematografiche con profondo disappunto, affermando che Feyder aveva voluto alludere all'occupazione del loro paese da parte delle truppe tedesche durante la prima guerra mondiale e alla collaborazione data dalla popolazione fiamminga*". (Il Cinema Grande Storia illustrata- Istituto Geografico de Agostini-Novara).

Il regista grazie a *La kermesse eroica* molto apprezzato dalla critica, riceve un'offerta di lavoro dal cinema inglese. A Londra realizza *La contessa Alessandra o L'ultimo treno da Mosca* (1937) da un racconto di James Hilton e l'anno dopo *Nomadi* girato nei studi Bavaria Studios di Monaco.

Nel 1939 mentre si trova in Canada per il film *Legge del Nord*, scoppia la seconda guerra mondiale. Feyder si rifugia allora in Svizzera dove può girare *Une femme disparait* (1942) con sua moglie Françoise Rosay che interpreta quattro donne.

Dopo la liberazione della Francia torna a Parigi, ma le sue condizioni di salute gli permettono di girare un solo film, *L'albergo della malavita* (1946). Muore il 25 maggio 1948.

Jacques Deyder, stimato dai colleghi per la sua gentilezza e pacatezza, è considerato uno dei registi più importanti del Belgio.

Henri Langlois, l'uomo che salvava i film

C'è uno strano tipo che alla fine degli anni Trenta viaggia in treno in terza classe e trasporta clandestinamente preziose pellicole cinematografiche da Parigi a Milano. Si chiama Henri Langlois, già fondatore della Cinèmathéque Française, un intellettuale la cui vita sarà dedicata al cinema e alla conservazione dei film che per incuria e ignoranza all'epoca vengono mandati al macero dopo il loro sfruttamento commerciale.

A Milano nel 1936 alcuni coraggiosi e intraprendenti cinefili, quali Marco Ferrari, Ferdinando Ballo, Luigi Rognoni, Alberto Lattuada e i fratelli Luigi e Gianni Comencini, hanno iniziato a raccogliere gelosamente un certo numero di copie (nel 1945 saranno in tutto circa trenta lungometraggi e ottanta cortometraggi) arricchendo giorno dopo giorno questa loro cineteca privata, l' unica in Italia dopo la distruzione dell'Archivio del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e il relativo saccheggio operato dai tedeschi l'8 settembre 1943.

Le proiezioni delle pellicole, *L'Atalante* di Jean Vigo, diversi film di Méliès e di René Clair, avvengono in alcuni casi semiclandestinamente (molte sono proibite dal regime fascista) presso le sale cinematografiche di oratori come in Via Farini e nei locali di Via Mascagni sede dell'Opera Balilla che diventerà poi un noto locale d' essai, il cinema Arti.

Langlois è di casa a Milano e contribuisce con la sua presenza a sprovincializzare la cultura cittadina soffocata dal conservatorismo di regime. Nel 1939 in occasione della Triennale è organizzata un'importante rassegna di film tra i quali il censuratissimo *La grande illusione* di Jean Renoir che la mamma dei fratelli Comencini, grazie al suo passaporto svizzero è andata a prendere, come anche in altre occasioni, a Parigi. Brillante conversatore, polemista di prim' ordine, Langlois è noto anche per la sua ghiottoneria.

Una sera dopo un'abbondante scorpacciata di gelato in una elegante pasticceria cittadina è colto da una forte indigestione. Allora mamma Comencini nella cui casa è ospite quando si trova in città, dopo averlo disteso sul tavolo di cucina gli massaggia dolcemente il ferro da stiro caldo sullo stomaco per diverso tempo. La cura empirica ha successo.

"*Era un eccentrico* – ricordava Walter Alberti conservatore della Cineteca Italiana – *geniale e disordinato. Un giorno in occasione della mostra '50 anni di Cinema Francese' organizzata nel 1954 presso la Villa Reale, la prima autentica manifestazione culturale cinematografica milanese, Langlois arrivò avvolto con un tappeto a mo' di sciarpa.*

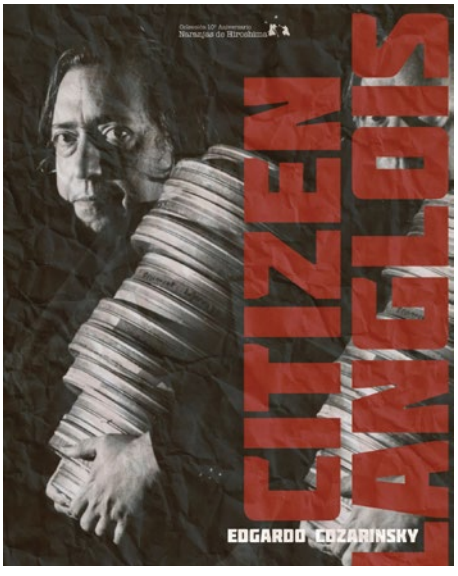
Alla sera poi si recava al cinema Diamante, dove si faceva dell'avanspettacolo di terza classe, perché amava vedere quelle ballerine un po' sfatte alla Fellini e quei fondali di cartone alla Méliès che gli ricordavano gli albori del cinematografico".

Langlois morto nel 1977 a soli sessantatre anni, ha contribuito con la sua straordinaria passione

Henri Langlois (1914 - 1977)

alla diffusione della cinematografia d'autore e all'affermazione del concetto stesso di museo del cinema.

Giustamente omaggiato dal Museo della Cineteca Italiana con il video *Citizen Langlois* diretto da Edgardo Cozarinsky, film di montaggio con interviste ai più importanti cineasti internazionali e molte immagini del Musèe di Cinèma (la più ricca raccolta del mondo dedicata al cinema), questo precursore geniale e bizzarro provocherà con la sua estromissione dalla carica di direttore della Cinémathèque Française la prima rivolta degli intellettuali



contro il potere gollista nel '68, con cariche della polizia in piazza da cui usciranno feriti anche Truffaut e Godard, anticipazione del "maggio francese".

A conclusione di questo breve viaggio in una delle stagioni d'oro del cinema francese, è doveroso ricordare Henri Langlois, questo straordinario personaggio che ha fatto conoscere al pubblico italiano autori e opere cinematografiche. Un divulgatore culturale cui va tutta la nostra gratitudine.

Pierfranco Bianchetti

Fumetti e Giochi

Orrore Cosmic-pop

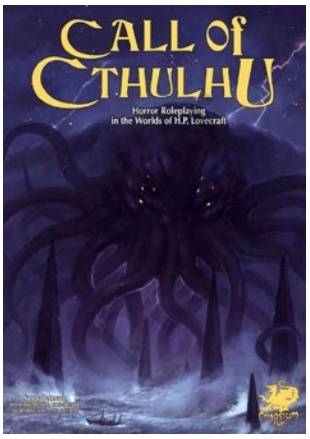
Nicola Santagostino

Immaginiamo per un istante di essere una piccola formica all'interno di quello che per noi è un grosso canyon. Da un momento all'altro però, per qualche scherzo del destino, la nostra mente si ritrova nel corpo di un bambino che sta giocando a biglie in un percorso che ha tracciato nella sabbia. E quel bambino, perfettamente consapevole di tutto quello che ha intorno, vede davanti a sé la formica che eravamo e che ancora adesso siamo, ma passato poco tempo la nostra coscienza torna nel corpo originale con la conoscenza di tutto quello che abbiamo visto, sentito, pensato, vissuto. Ma la mente di una formica non è in grado di tenere tutta quella conoscenza e, con una rapidità agghiacciante, perdiamo velocemente tutto quello che sapevamo rimanendo però coscienti che il mondo in cui ora viviamo è qualcosa di ben diverso visto da un altro punto di vista anche se non sappiamo più razionalmente come e, sicuramente, non sapremmo spiegarlo ad altri. Questo vuoto nella nostra mente ci divora, perché ormai abbiamo visto che cosa siamo davvero in un'altra prospettiva più grande, ormai abbiamo capito che la realtà che abbiamo sempre vissuto è una mera illusione dei nostri sensi e che là fuori qualcosa di enorme e impensabile sta per demolire la nostra esistenza per mero capriccio, per quello che ci pare di ricordare essere un semplice gioco.

L'orrore cosmico, un tema che affonda le sue radici nelle profondità dell'universo e nella mente umana, si è rivelato un terreno fertile per la creazione di racconti inquietanti che spingono i confini della nostra comprensione. Da Lovecraft a Poe, da Ligotti a Chambers, gli scrittori hanno sfruttato l'infinità del cosmo per tessere trame inquietanti e immergere i lettori in mondi incomprensibili e angoscianti. Howard Phillips Lovecraft, noto come il maestro dell'orrore cosmico, ha plasmato un universo in cui antichi dei dormienti e dimensioni sconosciute si intrecciano con la realtà umana. Nei suoi racconti, l'ignoto diventa il terrore supremo e l'incapacità umana di comprendere la vastità dell'universo diventa un elemento chiave per generare ansia e terrore. Le sue opere, come *Il richiamo di Cthulhu* e *Nel segno di Erich Zann*, hanno definito l'orrore cosmico trasmettendo una sensazione di insignificanza e impotenza di fronte all'immensità del cosmo.

Un altro autore di cui non si può fare a meno di parlare è, ovviamente, Robert W. Chambers, con la sua raccolta di racconti *Il Re in Giallo*. Chambers ha intrecciato elementi di surrealismo, orrore e decadentismo per creare una narrativa in cui la realtà si sgretola e l'orrore emerge dalle pieghe stesse dell'esistenza umana e diventa il filo conduttore attraverso il quale l'orrore cosmico si manifesta in forme oscure e inquietanti.

Arrivando invece ad autori contemporanei è impossibile non citare Thomas Ligotti, colui che ha portato l'orrore cosmico a nuove vette con la sua prospettiva filosofica esistenziale derivante da una versione cupa e distorta dell'assurdismo di stampo più nichilista tanto caro a filosofi come Emile Cioran. Nelle sue



L'edizione più recente del gioco di ruolo "Call of Cthulhu"

Cover del primo volume di "Providence" di Alan Moore

opere, come *Il Conspirologo* e *Il Dubbio Universale*, l'autore esplora l'assurdità della realtà e la fragilità della percezione umana, spingendo il lettore verso una consapevolezza inquietante delle illusioni della vita.

Ma questo tema ovviamente è scappato dai margini stretti della letteratura e in un mondo sempre più connesso, l'orrore cosmico ha

"Bloodborne", dove il vero protagonista è la città in cui si svolge la vicenda

dimostrato di avere un potere persistente nell'attrarre e spaventare le masse attraverso varie forme d'arte nella cultura popolare. Da schermi luminosi a pagine di fumetti e tavoli da gioco, l'orrore cosmico continua a tessere la sua tela inquietante, scuotendo le fondamenta delle nostre percezioni e portandoci in mondi dove l'ignoto è la regola.

I videogiochi, da sempre un terreno fertile per l'espressione artistica, hanno accolto l'orrore cosmico in maniera straordinaria. Titoli come *Bloodborne* e il più datato *Eternal Darkness* si distinguono per la loro capacità di immergere i giocatori in mondi surreali, popolati da creature inimmaginabili e forze ultraterrene. L'assenza di spiegazioni davvero esaustive, la costante messa in crisi delle certezze e la sensazione di impotenza di fronte a entità cosmiche contribuiscono a creare un'atmosfera di terrore palpabile in questo regno virtuale dove l'orrore cosmico si materializza attraverso lo schermo.

La narrativa visiva dei fumetti è diventata una tela su cui dipingere gli orrori cosmici. Opere come *Providence* di Alan Moore e *The Courtyard* esplorano l'orrore lovercraftiano, immergendo i lettori in trame intricate che si svolgono tra le pieghe della realtà. Attraverso pennellate di suspense e personaggi che si avventurano nei recessi più oscuri della società per mostrarci quanto tutto sia un dedalo di follia, questi fumetti, grazie a un sapiente utilizzo della tavola, sbattono l'orrore cosmico in faccia ai lettori, come a sfidare la loro stessa percezione .

Nei giochi di ruolo l'orrore cosmico si manifesta invece come una narrazione condivisa che coinvolge i giocatori in un viaggio nell'ignoto, prodotti come *Call of Cthulhu* della Chaosium, il capostipite di questo genere, mette i giocatori nei panni di investigatori intenti a svelare misteri legati ai Grandi Antichi e cospirazioni spesso su scala globale. L'incertezza dell'ignoto e la sensazione di impotenza sono parte fondamentale nella trama, portando i personaggi a confrontarsi con orrori che sfuggono alla comprensione umana e che potrebbero minare non solo la loro salute fisica ma anche quella mentale.

Anche al di fuori dei mondi digitali, i giochi da tavolo hanno adottato l'orrore cosmico con fervore. *Eldritch Horror* della fantasy Fight Games o *Death May Die* di CMON sono un ottimo esempio, portando i giocatori in una corsa contro il tempo per impedire il risveglio di divinità ancestrali. La casualità degli eventi e la crescente minaccia delle forze cosmiche oscuramente oscure creano una tensione palpabile attorno al tavolo, trasformando il gioco in un'esperienza condivisa di terrore cosmico.

L'orrore cosmico nella cultura pop è quindi più di una semplice moda: è una riflessione della nostra incessante ricerca di significato in un universo che ci supera in grandezza e complessità. In questo viaggio attraverso mondi insondabili, la cultura pop si trasforma in uno specchio che riflette il nostro desiderio di confrontarci con l'ignoto e la paura, un richiamo a sondare l'abisso cosmico che ancora ci sfugge e che ci permette di riflettere in una bolla sicura su quanto siamo piccoli di fronte a una realtà che spesso trasuda indifferenza.

Nicola Santagostino

Un vecchio, prezioso libro di Carl Th. Dreyer

Il realismo non è di per se stesso arte,
poiché ci deve essere concordanza
fra la genuinità dei sentimenti e la genuinità delle cose:
tento di rendere la realtà una forma semplificata e abbreviata,
allo scopo di pervenire a quella che vorrei definire
una forma di realismo psicologico
Carl Th. Dreyer

Stefano Beccastrini

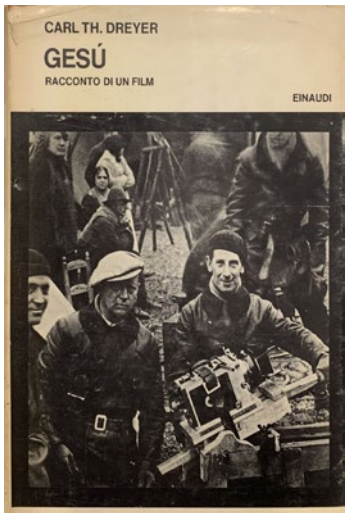
Premessa. Un dono di Marco Melani

Ho ritrovato, rileggendone di corsa e con immensa gioia le poco più di cento pagine, un volumetto che posseggo da molti anni, almeno una trentina, che avevo di frequente consultato per trarne indicazioni e citazioni filmografiche ma che era da qualche tempo finito sepolto in quell'enorme ammasso di carta che è ormai diventata la mia vasta biblioteca casalinga (una specie di labirinto libresco in cui amo perdermi). Si tratta di una raccolta di articoli d'argomento cinematografico, scritti fra il 1920 e il 1960, il cui autore è stato il sommo cineasta danese Carl Th. (Theodor) Dreyer. E' intitolato *I miei film:* titolo originale *Om filmen, Sul film,* pubblicato nel 1959 a Copenhagen a cura di Eric Ulrichsen. Era uscito nel 1965, in traduzione italiana, per le Edizioni di Cineforum a cura di Camillo Bassotto, noto (ma ormai scomparso) critico cinematografico veneziano di matrice culturale cattolica. Con una intelligente prefazione - scritta appositamente per l'edizione italiana e intitolata *Dreyer o della coerenza* - di Francesco Dorigo. Una rarità, insomma, che io avevo la fortuna di possedere grazie a un commovente regalo fattomi a suo tempo, ossia il Sessantotto o giù di lì, dal mio - mai abbastanza rimpianto - amico Marco Melani. Sublime ma principalmente orale esegeta del cinema, egli conosceva bene, e intendeva così omaggiare, il mio cinefilico amore per il grande cineasta danese. All'epoca, in Italia, Dreyer era più riverenzialmente rispettato – soprattutto se non unicamente quale autore di *La passione di Giovanna D'Arco* del 1928 - che studiato e conosciuto davvero nell'insieme, e nella profondità, della sua filmica produzione. C'era addirittura chi – per esempio, persino il pur intelligente e colto Umberto Barbaro – lo giudicava un antiquato reazionario. Mali dell'ideologismo, che colpivano anche gli studiosi seri come Barbaro.

Carl Th. Dreyer: I miei film

Il titolo italiano del libro, *I miei film*, rischia di confondere alquanto l'italico lettore, rispetto al più sobrio titolo danese, *Om filmen*, che più precisamente andava tradotto da noi con *Sul film*. I trenta articoli dreyeriani che il volumetto raccoglie riguardano infatti non soltanto i film realizzati dallo stesso Dreyer – che sono, a parte i cortometraggi e i documentari, una quindicina tra: *Il presidente* del 1919 e *Gertrud* del 1964 stavano capolavori quali *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928, *Vampyr*, 1932, *Dies Irae*, 1943, *Ordet*, 1954 – ma anche i film di altri cineasti (danesi, svedesi, francesi), il cinema in generale (per esempio, il rapporto in esso tra tecnica e intuizione artistica, l'importanza della fotografia, l' utilizzo del primo piano, la questione del colore e così via) e altri, più specifici argomenti quali per esempio, tornando sul tema più volte, quali siano state le radici culturali dell'antisemitismo, chi davvero abbia crocifisso Gesù (gli ebrei o i romani?), come debba esser fatto un film cristologico (sappiamo, infatti, che Dreyer desiderò per l'intera sua vita di realizzare un'opera cinematografica su Gesù Cristo che, tuttavia, non riuscì mai a girare: personalmente, lo considero il più rimpianto tra i film progettati ma mai realizzati dai grandi registi della storia del cinema).

Carl Theodor Dreyer (1889 - 1969)



"La passione di Giovanna d'Arco" (1928)

"Ordet - La parola" (1955)

Marco Melani (1948 – 1996)

La mia sola grande passione. Conclusioni

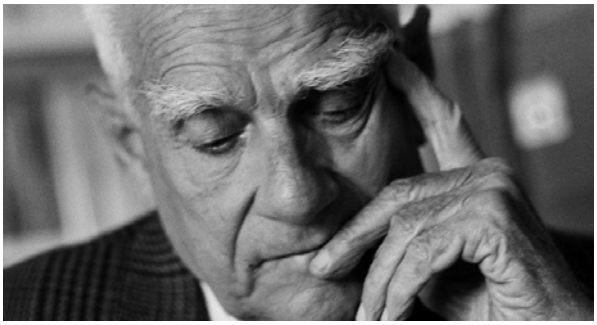
L'unica, grande passione di Dreyer, per sua stessa dichiarazione, è stato il cinema: "La mia sola grande passione" rispose infatti alla domanda "Che cos'è per lei il cinema?" nel corso di un'intervista del 1951 contenuta appunto nel libro di cui stiamo trattando. Tra i propri film realizzati (e dunque escludendo quello su Gesù nonché una versione cinematografica della *Medea* di Euripide di cui scrisse la sceneggiatura ma non riuscì mai, neppure in tal caso, a girare) quello che ama di più e che ritiene il più artisticamente riuscito è *Ordet*. Mi pare importante notare che i due grandi film pensati ma mai girati da Dreyer, ossia *Gesù* e *Medea*, siano invece stati realizzati da Pier Paolo Pasolini, cineasta da Dreyer assai diverso ma anche molto filialmente legato. Concludo confessando ai cultori di *Diari* che tornare a leggere, ogni tanto e qua e là, questo libro prezioso sarà per me estremamente commovente poiché mi avvicinerà ogni volta a due dei miei amici più cari ma ormai scomparsi (uno conosciuto e frequentato personalmente, l'altro conosciuto soltanto grazie al cinema): Marco Melani e Carl Th. Dreyer.

Stefano Beccastrini

Alberto Moravia e le donne della sua vita

Maria Rosaria Perilli

Generoso, dolce, con un bel carattere, pur se decisamente donnaiolo, Alberto Moravia ha sempre saputo amare, nel senso migliore e più ampio del termine. Con le sue compagne ha viaggiato tanto e intrattenuto brillanti conversazioni, è stato pieno di iniziative, incoraggiante, stimolante e prepotentemente romantico, così il sentimento della noia, benché egli ne abbia tratto ispirazione per uno dei suoi più famosi romanzi, rimaneva sconosciuto a quante l'hanno frequentato. Scrittore, giornalista, sceneggiatore, saggista, drammaturgo, poeta, reporter, critico cinematografico e politico, questo intellettuale "a tutto tondo" si è sempre circondato di donne superlative, anime similari capaci di travolgerlo in forti passioni. Non eterne, come quella dallo scrittore nutrita per Roma, città della quale ha amato tutto – la luce, i colori, il clima, l'antico e il moderno, i quartieri eleganti e le periferie – ma sicuramente intense e per certi aspetti "intramontabili", come la più famosa, quella con Elsa Morante, ragazza dalle labbra sottili che sfiorano una sigaretta, occhi penetranti che sembrano quasi viola, rapporto passato alla storia e più volte definito "indelebile". I due si incontrarono per caso e subito stabilirono un'intesa. Era una sera del novembre 1936, la relazione partì dalla birreria romana che li vide sorridersi per la prima volta, relazione che tra alti, ma ancor di più bassi, durò tutta la vita, benché sin dall'inizio si sia rivelata complicata: la volontà di un'unione assoluta fu contrastata da lunghe discussioni intervallate da pochi momenti di serenità e fu proprio il successo di Moravia con le donne a creare i maggiori problemi alla coppia. Nel 1941, comunque, i due coronarono il sogno di sposarsi in chiesa. Lo scoppio della guerra impedì i festeggiamenti di nozze, che vennero rimandati, ma comunque l'unione venne ufficializzata. Nel 1943 arrivò per i signori Moravia la dolorosa decisione di lasciare Roma per rifugiarsi a Fondi, in provincia di Latina (Alberto aveva origini ebraiche, quindi si impegnò attivamente al cinema e sui giornali contro la propaganda fascista e per questo finì tra le persone "non gradite" al regime) e quando dopo la liberazione riuscirono a tornare nella loro città i due non smisero mai di scrivere e di dedicarsi alle proprie attività e sogni raggiungendo entrambi traguardi invidiabili: Moravia pubblicò numerosi libri e vinse molti premi, Elsa conquistò l'apprezzamento della critica e nel 1948, con la pubblicazione del suo romanzo d'esordio *Menzogna e sortilegio*, il riconoscimento di autrice moderna e rivoluzionaria. Purtroppo il matrimonio non seguì la sorte letteraria, il legame si deteriorò sempre più sia a causa del continuo confronto lavorativo, della competizione, sia a causa dell'infedeltà conclamata di Moravia, che passava spesso lunghi periodi lontano da casa. E infatti fu Elsa a decidere per entrambi: lasciò lo scrittore che tanto aveva amato e ritrovò nel giovane e bellissimo Luchino Visconti, l'uomo dal "sorriso siamese" che la fece sciogliere, la gioia di una vita sentimentale appagante. Inizialmente, almeno, perché tutto naufragò nel giro di pochi anni. Eppure, nonostante sembri strano, per quanto riguarda Moravia fu proprio l'allontanamento a legare ancora più profondamente la coppia. Lui ed Elsa divorziarono nel 1961, ma fino alla fine nutrirono l'un per l'altra un amore sincero nonostante le difficoltà e il triste destino della scrittrice, che tentò anche il suicidio con il gas, sventato dalla fedelissima Lucia, una donna siciliana che si prendeva cura di lei, prima di spegnersi nel 1985. Diverso, ma anche questo costellato da gelosia, fu il rapporto di Moravia con Dacia Maraini. La Maraini aveva scritto il primo romanzo e lo propose a un piccolo editore, Lerici, che le disse: "Bimba mia, se vuoi che te lo pubblichi devi procurarti la prefazione di un grande scrittore". Dacia conobbe così Alberto Moravia, e la loro storia iniziò con le parole, con un testo in bozza, e a seguire non fu facile per Dacia resistere alle insicurezze di essere "una fra le tante". Lei stessa ce lo svela: "Capitava... eccome se capitava... Alberto era corteggiatissimo, le donne gli si infilavano in casa... Ma anche dopo siamo rimasti amici. Il 25 settembre Moravia mi telefonò per chiedermi di accompagnarlo a Sabaudia a prendere un paio di scarpe. Era sereno, di buon umore. Invece morì. Fu Enzo Siciliano ad avvisarmi: "Alberto non c'è più, passo a prenderti tra cinque minuti". Non è mai venuto". Alberto e Dacia sono rimasti insieme dal 1962 al 1980, e l'anno successivo arriva lei, Carmen Llera, la *caliente* spagnola ventiseienne che sconvolge un Moravia che ha quasi il triplo dei suoi anni e che con Carmen ne trascorrerà altri 10. La sposò in Campidoglio nel 1986. Le disse "nessuno ti amerà più di me", e in fondo la profezia si è avverata. Come la scrittrice rende noto nel suo libro *Finalmente ti scrivo*, ogni mattina Alberto Moravia si affacciava nella sua stanza e diceva: "Volevo vedere se c'eri ancora". Aveva paura che lei si allontanasse definitivamente perché ragazza "inquieta, un po' errante, che andava veniva, stava tanto in Libano, nel Maghreb, a Gerusalemme", ma Carmen non ha mai lasciato Alberto, l'uomo che l'ha spinta a diventare scrittrice, che le ricordava continuamente il sentimento profondo provato per lei e dopo ogni litigio aspettava che gli si accoccolasse accanto davanti al televisore per accarezzarla e fare la pace. Perché le perdonava qualsiasi cosa, anche le continue fughe che lo straziavano di gelosia. Tanti i profumi che le ha regalato. Tante le lettere cariche di dolcezza che le ha scritto. Le lasciava sotto la porta della camera. Dentro c'è tutto il Moravia che abbiamo apprezzato e conosciuto, la sua maniera di mostrarsi nella fragilità degli affetti, quasi un manifesto del rapporto fra due coniugi che si sono amati nonostante tutto, la differenza d'età, di lingua e persino a dispetto dei pensieri della gente, che in Carmen riusciva a vedere solo un'arrampicatrice sociale e che invece è rimasta con lui fino a quel mattino del 26 settembre 1990, quando Alberto Moravia venne ritrovato morto nel bagno del suo appartamento in Lungotevere della Vittoria. Avrebbe compiuto 83 anni in novembre. E allora torniamo alle lettere, con le loro parole di una bellezza vorticosa: "Cara Carmen, tutto sarebbe semplice se io non ti amassi. Siccome ti amo e l'amore è già di per se stesso complicato, tutto è invece orribilmente complesso e angoscioso".

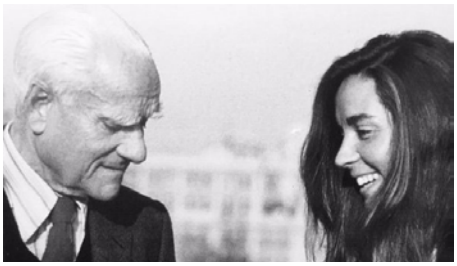


Alberto Moravia (1907 - 1990)

Maria Rosaria Perilli

Moravia con Elsa Morante

Moravia e Dacia Maraini



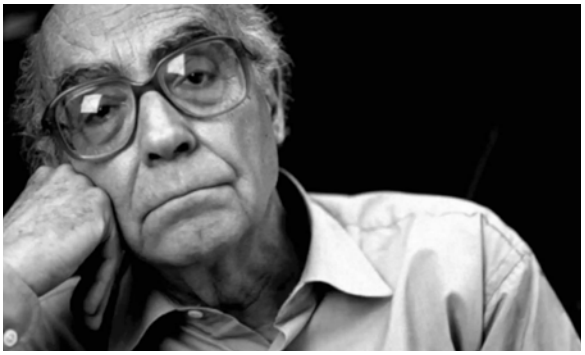
Moravia e Carmen Llera

Josè Saramago. Allegorie e simboli nel mondo metafisico del grande letterato portoghese

Fabio Massimo Penna

Una nazione nella quale è impossibile morire, un virus che rende tutti (o quasi) ciechi, una società in cui le persone vedono le ombre della realtà ma mai la realtà. Tutto si potrà dire del grande scrittore portoghese, Premio Nobel per la letteratura nel 1998, Jose Saramago tranne che fosse a corto di fantasia. Il grande letterato di Azinhaga crea un mondo metafisico nel quale si riflettono i grandi mali della società contemporanea. Spingendo ai limiti estremi le contraddizioni del nostro secolo, Saramago ci costringe a guardare con occhi nuovi una realtà che le abitudini e i condizionamenti esterni ci costringono a vedere in maniera distorta. Un avvertimento tecnico per il lettore che si trovi ad affrontare un'opera di Saramago per la prima volta: lo scrittore non segnala mai la presenza del discorso diretto, né con le virgolette né con i due punti. Inoltre spesso la parola dopo una virgola comincia con la maiuscola. Scelte originali del letterato portoghese alle quali ci si abitua facilmente. Ne *Le intermittenze della morte* (2005) racconta il caso di una nazione nella quale la morte smette di lavorare. Lo sciopero della Signora con la falce provoca un sovraffollamento degli ospedali, anziani oramai in condizioni disperate, al limite tra la vita e la morte, sono costretti a prolungare la loro infinita agonia. I parenti dei moribondi decidono di portare i loro cari a morire clandestinamente all'estero provocando la reazione risentita dei paesi presi d'assalto. Il romanziere di Azinhaga sembra qui ricordarci come la morte sia un evento normale e indispensabile, senza il quale il ciclo naturale verrebbe sconvolto. Dopo aver assistito alle reazioni spropositate e fuori controllo delle persone in epoca di pandemia *Le intermittenze della morte* sembra riconciliarci con la nera signora ricordandoci come anche il decesso faccia parte della vita.

Più complesso ma altrettanto incisivo è il romanzo *La caverna* (2000). Platone immagina un dialogo nel quale Socrate spiega a Glaucone la teoria insita nel "mito della caverna". Egli ipotizza che in un alloggio a forma di caverna vi siano delle persone incatenate alle gambe e al collo in modo che non possano muoversi e che guardino fisso davanti a loro. Alle loro spalle vi è una strada oltre la quale arde un fuoco. Il rogo proietta, sulla parete di fondo della caverna, le ombre delle persone che trasportano alcuni oggetti passando per la strada. I prigionieri scambiano tali ombre per la realtà. Ne *La caverna* Cipriano Algor e Marcal Gacho trovano la caverna di Platone, con gli annessi cadaveri dei prigionieri, sotto il Centro, l'enigmatico luogo dove vengono coordinate tutte le attività economiche e amministrative del Paese. La metafora della condizione dell'umanità è trasparente nel racconto del filosofo ateniese e Saramago la utilizza per sottolineare la situazione di "cecità" (non a caso il titolo del capolavoro assoluto dello scrittore portoghese) dell'uomo contemporaneo. Nella società attuale il potere di persuasione dei mezzi di comunicazione ha acquisito una rilevanza spropositata. Anestetizzato dalla pubblicità che insegue gli spettatori televisivi ovunque e dalla martellante ripetizione di notizie che vengono ritenute veritiere perché riproposte a getto continuo, gli uomini del XXI secolo vivono immersi in una realtà virtuale dove autenticità e falsità si alternano di continuo. In questo marasma organizzato l'apparenza acquista lo status di verità assoluta. Nel romanzo di Saramago, Cipriano Algor tenta, e alla fine riesce, di sottrarsi al conformismo che caratterizza tutti gli abitanti del Centro. L'uomo non cede alle lusinghe economiche del Centro desideroso come è di rimanere libero dal soffocante giogo delle autorità burocratiche. Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* (1904) constatava come fosse impossibile vivere al di fuori delle convenzioni e delle formalità che dominano la società umana mentre Saramago vede nell'isolamento dagli altri l'unica possibilità di uscire dalla caverna nella quale il Potere vuole incatenarci.


José de Sousa Saramago (1922 – 2010)

Il vangelo secondo Gesù Cristo (1991) rinvia al rapporto, non proprio pacificato, tra lo scrittore portoghese e la Chiesa Cattolica. Il romanzo, che attira gli strali dei vertici ecclesiastici su Saramago, vede le vicende narrate nei Vangeli attraverso gli occhi di un Gesù che ha poco del figlio di Dio e molto di un uomo che sente, umanamente, l'ingiustizia di dover portare sulle proprie spalle il peso dei peccati del mondo. Il Gesù dell'autore di Azinhaga avverte con rabbia di essere nelle mani di un Dio che non è affatto tutto amore ma che mostra brama di potere e assoluta noncuranza nei confronti del dolore che procura. La critica di Saramago alla Chiesa Cattolica parte da lontano e già nel 1988 il letterato lusitano ne *Il memoriale del convento* descrive un Portogallo settecentesco tiranneggiato dall'onnipotenza della Santa Inquisizione. Anche nella sua prolusione alla consegna del Premio Nobel lo scrittore ricordava come nel Portogallo dominato dalla dittatura di Salazar vi fosse una "Chiesa complice e beneficiaria del potere dello Stato e dei proprietari latifondisti." La Chiesa da parte sua non ha mai lesinato in attacchi duri nei suoi confronti tanto che lo scrittore, a causa delle dure critiche e dell'ostracismo del governo portoghese nei confronti de *Il vangelo secondo Gesù*, scelse di vivere in esilio, ritirandosi a Lanzarote.

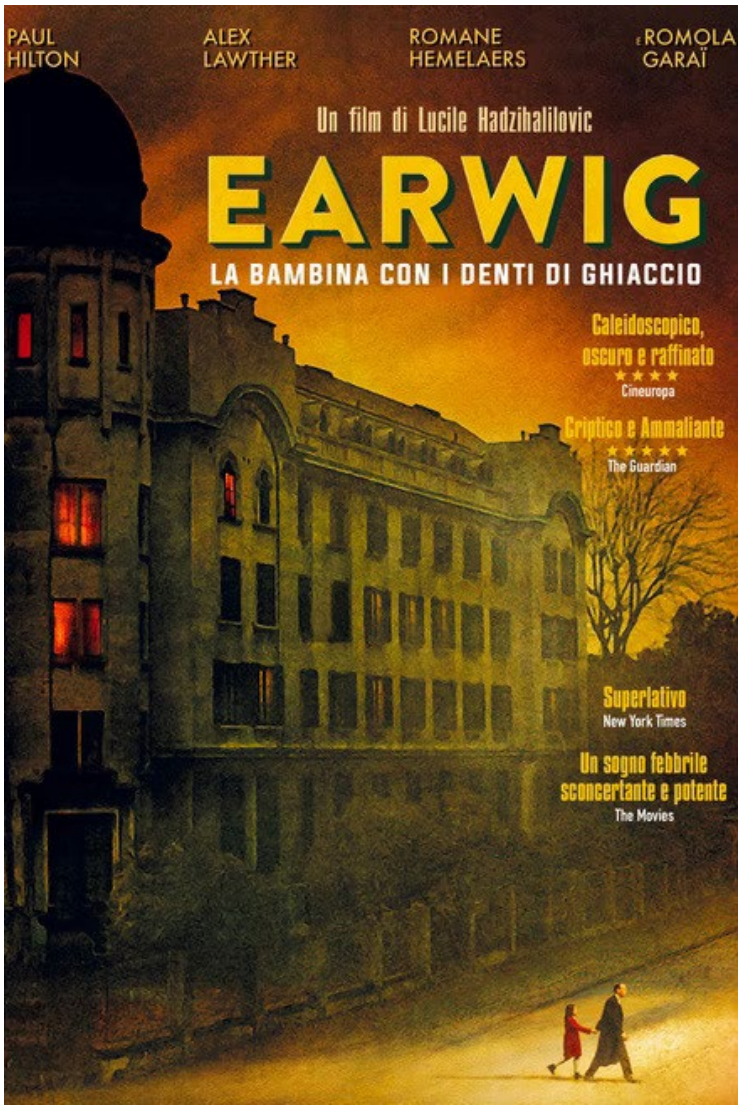
Il romanzo più famoso dell'autore portoghese è *Cecità* (1995) opera che narra le vicende di una nazione colpita da un'improvvisa epidemia che rende cieche le persone. O meglio tutti, tranne la moglie del medico, finiscono per vedere il mondo attraverso una sorta di pellicola bianco latte che impedisce di distinguere la realtà. Caratteristica fondamentale dell'opera è che nessun personaggio ha un nome vero e proprio ma tutti vengono identificati attraverso alcune caratteristiche peculiari. Nel romanzo compaiono così "la ragazza dagli occhiali scuri", "il ragazzino strabico", "Il vecchio con la benda" e così via. Lo scrittore di Azinhaga riprende un tema come quello della perdita da parte dell'uomo contemporaneo del fenomeno di "seconda vista". Si tratta della capacità di vedere oltre all'esteriorità delle cose, di non fermarsi a ciò che esse dicono al loro primo apparire per scorgere l' "oltre", ciò che si nasconde dietro le apparenze. Lo stesso Saramago sottolinea come nel romanzo vi sia un uso profondo dell'allegoria, delle metafore e dei simboli. Per definire *Cecità* possiamo ricorrere alle parole di René Guénon il quale afferma: "La civiltà moderna appare nella storia come una vera e propria anomalia: tra tutte quelle che conosciamo essa è la sola che si sia sviluppata in senso puramente materiale, la sola altresì che non si fondi su alcun principio di ordine superiore. Tale sviluppo materiale (...) è stato accompagnato da un regresso intellettuale che esso è del tutto incapace di compensare. Intendiamo qui, beninteso, parlare della vera e pura intellettualità che si potrebbe chiamare anche spiritualità" (René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi edizioni, Milano, 1990). Va da sé che, in un mondo privo di spiritualità, la capacità di saper interpretare i simboli diviene inutile, superflua. Tra le altre opere del grande scrittore di Azinhaga vanno ricordate almeno *La storia dell'assedio di Lisbona* (1989) e *L'anno della morte di Ricardo Reis* (1984), omaggio al più grande scrittore portoghese, Fernando Pessoa, attraverso la biografia del suo eteronimo Ricardo Reis.

Fabio Massimo Penna

Il Cinema sperimentale di Earwig

Giacomo Napoli

Debuttato al Toronto Film Festival e insignito del premio della giuria al recente San Sebastian Film Festival, *Earwig* è una pellicola del 2021 e rappresenta il primo lavoro in lingua inglese della regista Lucile Hadžihalilović. Si tratta di un adattamento cinematografico dell'omonima novella di Brian Catling; questo enigmatico film si distingue per la sua narrazione contorta e surreale, in cui la trama sfugge a qualsiasi linearità, intrecciando personaggi e linee temporali in modo simile a un sogno, o più verosimilmente, a un incubo. In un'ambientazione europea degli anni Venti, Albert, un uomo di cinquant'anni interpretato da Paul Hilton, ha il compito di prendersi cura della giovane Mia, interpretata dalla bravissima Romane Hemelaers. La bambina ha un particolare dispositivo dentale creato utilizzando la sua stessa saliva congelata, e i suoi denti sono costantemente in uno stato di deterioramento. I due personaggi mantengono una distanza fisica costante, comunicando raramente, spesso solo per ricevere istruzioni da parte di Albert, e vivono in isolamento dal mondo esterno. Periodicamente, un uomo chiama per ottenere aggiornamenti sullo stato di salute della bambina e sulle condizioni dei suoi denti. Durante una rara passeggiata nel parco, la giovane Mia sviene al solo vedere la sua immagine riflessa e finisce per cadere in un piccolo laghetto. Albert la soccorre, mentre da lontano una donna vestita di rosso con cicatrici sul viso osserva la scena. Si tratterà di Celeste, altro personaggio assolutamente enigmatico che intreccerà coi due già citati una intensa trama il cui filo logico è solo apparente. Dopo i successi di *Innocence* ed *Evolution*, premiati rispettivamente a San Sebastian nel 2004 e nel 2015, la regista dimostra il suo notevole controllo nell'evocare atmosfere straordinarie attraverso un'attenta cura della scenografia (come nelle ambientazioni interne spoglie e claustrofobiche con finestre costantemente chiuse), della fotografia (con un utilizzo sapiente di chiaroscuri assolutamente noir), della musica e soprattutto del suono (ticchettio dell'orologio onnipresente, campane che risuonano in lontananza, scricchiolii del pavimento, suoni di respiri e deglutizioni, e perfino il canto di un cristallo, tra gli altri). La regista adotta un linguaggio cinematografico estremamente flessibile, che si adatta al suo approccio altamente sensoriale, evidenziando fin dall'inizio il senso dell'udito attraverso un'immagine iniziale di un orecchio in primo piano che apre il film. Una pellicola che ricorda un po' *Spider* di David Cronenberg ma che a differenza di quest'ultimo rinuncia categoricamente ad un qualsiasi senso soggiaciuto in favore di un surrealismo tendente allo sperimentale (quasi dadaista); capire il film razionalmente e cercare di interpretarlo non ha molta importanza, perché tutta l'arte autosignificante di Lucile Hadžihalilović è percettiva, con tutti i suoi pro e i suoi contro. Ci troviamo quindi di fronte ad un film horror unico, dove il disagio è amplificato dalla componente sonora, creando un catalogo di suoni ASMR che suscitano suggestioni e che riempiono gli innumerevoli spazi lasciati vuoti dalle parole. In *Earwig*, le frasi pronunciate dai personaggi sono scarse e le azioni significative sono ancora più rare. Il film segue un ritmo lento, immergendo lo spettatore nella monotonia della detenzione di Mia e del suo custode. Tuttavia, questo ritmo viene interrotto da sporadici bagliori di una vita diversa e da azioni esplosive e inaspettate, come l'incidente di Albert al pub o l'esperienza di Mia nel parco. Le trame si intrecciano in una successione che richiama un sogno, in cui la realtà e la fantasia si confondono, rendendo impossibile per lo spettatore trovare una lettura univoca degli eventi ma costringendolo piuttosto ad accettare una sovrapposizione narrativa costante che alla lunga stanca (ma il film si trattiene in tempo prima di diventare delirante). Ad esempio, il misterioso straniero che emerge "dall'ombra di una cattedrale" rappresenta un enigma, e sembra orchestrare gli eventi in qualche modo ma in fondo anche no, probabilmente era solo uno che passava di lì o che forse neanche c'era (se non nella mente nevrotica del protagonista): dilemmi come questo sulla sovrapposizione di piani temporali o sulla struttura circolare della trama sono in agguato ogni cinque minuti di pellicola. Le interpretazioni possono essere molteplici, e *Earwig* non vuole cercare una comprensione definitiva o una decodifica precisa, al contrario la regista crea un'esperienza metafisica, in cui le immagini e soprattutto il sonoro straordinario suscitano impressioni che portano lo spettatore a formulare congetture e interpretazioni personali. Affascinante ed intrigante, sfugge ad una categorizzazione precisa di genere e immerge lo spettatore in uno stato di torpore che rende difficoltosa la distinzione tra i piani della realtà, al tempo stesso però (e qui sta l'astuzia della Hadžihalilović) sfuggendo al piano del verosimile e ambientando l'incomprensibilità in un contesto arcaico, incoraggia a suo modo la tendenza odierna dell'arte in generale: ovvero il vizio di fuggire davanti ai problemi immensi della contemporaneità prendendosi un tempo che non verrà restituito. Tuttavia è questo che abbiamo davanti: un film molto peculiare, consigliato solo agli amanti di vero Cinema (tutti gli altri lo troveranno come minimo disagevole).



Presentato in concorso al Noir in Festival 2021. Oscar per la migliore interpretazione al gatto (che rigorosamente NON-recita ma gioca e cazzeggia in giro per tutto il tempo) e allo scarafaggio kafkiano che appare all'inizio (e che scandalosamente non è stato neanche pagato dalla produzione!).

Bello, intelligente, furbo, decadente: *Earwig* è tutto questo e molto di più.

Giacomo Napoli

Il ragazzo dai capelli verdi (1948) di Joseph Losey

Demetrio Nunnari

Stazione di polizia. Due agenti provano a farlo parlare, ma lui non demorde. Ci riesce, poco dopo, il dottor Evans, psicologo di turno. Piero (Dean Stockwell) è solo un ragazzo, ma non ha più i capelli: li han tagliati per via d'una lettera. È una storia lunga e stravagante. L'infanzia scorre serena, scandita tutti gli anni dal tepore del Natale. D'un tratto, però, in Europa scoppia una guerra, e i suoi – medici di frontiera – corrono a Londra ad aprirvi un ospedale. Un dì, poi, giunge una missiva, e Piero si ritrova sballottato fra parenti sconosciuti. Finisce così in casa di un affine che si fa chiamare "nonno". Cabarettista al tramonto, l'uomo infonde al quotidiano del giovane nipote un'aura da mondo incantato. Giochi di magia, antiche filastrocche, inverosimili racconti. In un tempo ormai remoto gli uomini cancellano il buio, avendone timore. Ma presto è il caos, non riuscendo essi più a dormire. Riportano dunque indietro la tenebra e prendono ad amarla, poiché nulla vi è in essa che non sia alla luce del sole. E Piero si assopisce sereno tra le braccia di Morfeo. L'idillio, però, s'infrange all'improvviso. A scuola, durante una colletta per orfani di guerra – con i poster dei bimbi jugoslavi alle pareti – apprende da un compagno di essere orfano anche lui. Non è una menzogna; lo ha detto la maestra. Esplode fra i due una lite rabbiosa. Placati gli animi, è il momento della verità. I suoi genitori han pagato con la vita la loro abnegazione. Ma, in cuor suo, egli si sente tradito dagli affetti più cari. L'indomani, dopo il bagno, una sorpresa: i capelli sono verdi. E pure col risciacquo il colore non va via. Meraviglia! Piero è l'invidia di tutti. Per il nonno è forse un diploma; un premio anzitempo per qualcosa che di certo farà. Il ragazzo è felice, ma presto la gioia e la fierezza si mutano in dolore. Svanito l'incanto, la gente sospetta che sia contagioso e tiene le distanze. In classe, all'appello, la maestra rimedia come può: dei presenti, nove sono biondi, undici castani, poi un "rosso" e uno coi capelli verdi. Ma è tutto vano. Stracciata, a casa, la lettera della vergogna, Piero fugge verso il bosco appena fuori la città. Qui si getta, in preda al pianto, in mezzo all'erba brulla, quando scorge di sottecchi certe ombre farsi avanti. Sono gli orfani già visti sulle locandine della scuola, venuti a rivelargli il senso di quanto gli accade. Quel colore così intenso è foriero di speranza. Se Piero non avesse quei capelli nessuno farebbe caso a lui, come nessuno sa dei bambini cui la guerra dei grandi fa tanto male. La sua missione è un messaggio di pace per i popoli. Con l'animo colmo d'orgoglio corre allora ad avvisare tutti; dal medico al droghiere, dal barbiere alla maestra. Ma paura e pregiudizio son come la gramigna, e – giocoforza – infine taglierà i capelli. A sera, affranto, vaga in strada senza meta, incrociando alcuni poliziotti che lo portano in centrale. Udita la sua storia, Evans lo riaffida al nonno. A lui, il grave ufficio di completare l'opera. Papà e mamma sono morti per una causa, che sarà buona e giusta se chi è sopravvissuto non dimenticherà. E Piero è adesso il custode della memoria del mondo. Uscito nel '48 – tre anni dopo Hiroshima – il primo film di Losey guarda già a quei temi che varranno, a breve, al regista il bollo di sospetto sovversivo. La follia della guerra, la cecità del pregiudizio, il valore del ricordo. Singolare è la struttura narrativa, i cui dettagli non sono mai lasciati al caso. Per prima, l'apertura in analessi; descrizione di un episodio pregresso utile a far luce sull'attuale: un bambino del tutto calvo in un comando di polizia. Sopraggiunto lo psicologo s'innesca il flusso di coscienza, e Piero inizia a raccontare. Ma se il flashback ha sovente dimensioni contenute, cinge qui l'intera vicenda, e falsa la percezione del tempo nello spettatore. E l'incipit di cui sopra si fa epilogo di un passato che diviene esso stesso presente narrativo. Geniale. Piero vive la casa del nonno come un luogo fatato. Storie di regnanti e di palazzi, numeri di lesto illusionismo, nenie perdute di paesi lontani. Non deve andare a letto presto, e le sue bugie son persino tollerate. Nulla di diseducativo, s'intende, ma un monito sottile: non ha senso che l'uomo dia regole alla vita per ingegnarsi poi a seminare morte. Certo, le mura domestiche strappano il ragazzo alla stoltezza che impera là fuori, ma non possono farne un eterno bambino. I capelli verdi sono dunque una presa di coscienza. E però, a mano a mano che nell'*altro* cresce il dubbio, il suo primo orgoglio di predestinato si muta in disonore. È la caccia alle streghe che dilaga oltreoceano in quel momento. Un ex imbianchino, giunto a governare una nazione, grida ai potenti il suo delirio nazionalista sulla razza superiore. L'alterità, scrigno avito di ricchezza, a un tratto si macchia d'infamia. E mentre – in un lontano altrove – ebrei e dissidenti, zingari e clochard patiscono un assurdo disagio di esistere, pure di qua a nulla serve il tenero gesto della maestra di Piero durante l'appello. Anch'egli corre a nascondersi in pineta. Ma poi, l'apparizione fantasmatica delle anime dei bimbi lo riconduce alla ragione. Tutti han notato che ha i capelli verdi, e a lui tocca adesso spiegarne il motivo. Quel colore, segno di speranza, serve a ricordare che la guerra è sempre ingiusta, e che mai più dovranno essercene altre nel mondo. Ma "*la gente non lo sa. Crede che essa debba scoppiare, prima o poi. E pensa solo a prepararsi*". Queste, le parole che il bambino proferisce guardando dritto in macchina da presa. E l'effetto è dirompente, data la collocazione temporale del racconto filmico in un periodo compreso fra la Battaglia d'Inghilterra e l'ingresso degli Stati Uniti nel conflitto mondiale. Losey, che affida a questi pochi fotogrammi il suo pensiero non-interventista, sceglie negli anni a seguire l'esilio volontario

poiché creduto reo di essere antiamericano. Ma la forza iconica dell'immagine e quella evocativa del verbo non bastano al regista, che "insiste" dunque anche attraverso la colonna sonora. Nei suoi elementi primigeni – il ritmo e la melodia – la musica riconduce all'esperienza ancestrale dell'uomo col battito cardiaco proprio e materno e coi primi vagiti della vita. C'è in essa qualcosa di materico che dà corpo alle sensazioni elevandole all'ennesima potenza e rendendole "emozioni". Ciò spiega perché il commento musicale sia sempre intimamente necessario all'economia del raccontare. E la colonna sonora del film ha una strana storia. Il testo di *Nature Boy* è di Eden Ahbez [1908-95], pseudonimo di un crudista vegano che veste i sandali e la tunica e vive di una vita agreste. Per vie traverse, questi riesce a sottoporlo ai manager di Nat "King" Cole [1919-65] che, entusiasta, lo incide nel '47 portandolo in vetta alle classifiche per diverse settimane. Diverrà in seguito un evergreen tra i più gettonati del Novecento. I suoi versi dicono di uno strano, ma saggio, ragazzo dagli occhi tristi, forse dotato di magiche virtù. Questi erra senza posa, giungendo – per mari e per terre – in luoghi lontani. E qui predica che il senso della vita è dare amore e, in cambio, essere amati. Versi oscuri, che paiono alludere a una figura cristologica che opera miracoli, attraversa le acque e vagheggia di "matti e di re", forse riferendosi all'antica tradizione spirituale dei *Folli di Dio*. Ma son solo congetture. Ultimo tratto da prendere al vaglio, il moto circolare della narrazione che si chiude là dove incomincia. Pare quasi che il regista chiami in causa, rassegnato, quella ciclicità dei corsi e ricorsi storici a cui, com'è noto, non v'è scampo. Ma qui, inaspettatamente, il cerchio magico si spezza. Piero riavrà difatti i suoi capelli, e saranno verdi come prima.

Demetrio Nunnari

Un treno, un film #51

Signori, in carrozza! (1951)

Federico la Lonza

Il treno come anelito di libertà, o come luogo d'intrighi e avventure, come *trait d'union* tra paesi, culture e concezioni diverse, o di chissà quante altre cose... Nelle realtà della vita e più che mai nel cinema, questo prezioso veicolo, oltreché mezzo di locomozione si è prestato e si presta a ricoprire i ruoli più disparati. Nella deliziosa commedia *Signori, in carrozza!* di Luigi Zampa (1951), ad esempio, la sua funzione precipua è quella di consentire al protagonista della storia di tenere in piedi con sufficiente garanzia di incognito due famiglie, situate l'una dall'altra a circa 1.105 km di lontananza.

La distanza che ho appena citato è quella che separa Roma Termini da Parigi Gare de Lyon in base alla linea ferroviaria più rapida: che è quella attraverso Torino, Grenoble e Lione, una tratta presso la quale lavora ormai da anni con la qualifica di controllore dei vagoni letto Vincenzo Nardi (Aldo Fabrizi), un pasciuto, maturo, bonario ma vivacissimo signore romano. Vincenzo, che abita nella Città Eterna, è da ventiquattr'anni il marito di Clara Scognamiglio (Vera Nardi), una prosperosa casalinga napoletana ancora piacente ma, come moglie, inevitabilmente relegata al ruolo di sua subalterna, anche per il carattere semplice e affabile e l'apparenza un po' sciatta, che gli ha dato due figli, un maschio e una femmina. Per non farsi mancare nulla, il nostro personaggio si è costituito una specie di famiglia anche a Parigi: nella *ville lumière* infatti, quando vi soggiorna abita in un grazioso appartamento con la sua compagna Ginette (Sophie Desmarets), una giovane e graziosissima vedova la cui figlia, Michélle (Geraldina Parrinello) gli è affezionata come se fosse un secondo padre. Mi pare superfluo aggiungere che Clara ignora l'esistenza di Ginette, così come quest'ultima ignora quella di Clara: egli si è presentato a lei come scapolo. Il *train de vie* di Vincenzo dura da un bel pezzo e non è mai stato messo in pericolo, troppa essendo la distanza che separa le due capitali.

Mentre con Ginette e Michélle Vincenzo è affettuoso e pieno di premure, con Clara è burbero e un pocolino dispotico: questo anche a motivo della presenza in casa loro di Gennaro Scognamiglio (Peppino De Filippo), il fratello di Clara, che sfaticato, opportunista, scroccone e all'occasione anche ladro, ha - *ca va sans dire* - il dono particolarissimo di far saltare i nervi al cognato. Gennaro ne ha combinata una grossa, sottraendo al carrozziere Riccardo (Nando Bruno), presso cui finge di lavorare, copertoni, camere d'aria, batterie, un iniettore e una pompa idraulica, per un totale di 170.000 lire, che questi esige restituite o pagate entro le cinque del pomeriggio, altrimenti sporgerà denuncia. Gennaro, che non può farvi fronte, decide di cambiare aria alla chetichella, e s'imbarca su un treno per Parigi, lo stesso su cui è di servizio Vincenzo. A quest'ultimo è appena riuscito un tiro mancino: credendo di fargli un favore, il direttore romano dei vagoni letto (Paolo Ferrara) gli ha proposto di restare fisso nella sede di Roma, ma Vincenzo, sapendo che un suo collega è destinato a quella di Parigi, ha ottenuto di far cambio con lui, bofonchiando alla moglie che non riesce a darsi pace una mezza e fumosa promessa di chiamarla là coi figli "non appena le cose si saranno sistemate".

Com'è ovvio, egli prende malissimo la decisione di Gennaro, indovinando facilmente che il cognato conta su di lui per vivere a scrocco e non intendendo assolutamente farlo partecipe delle licenze sentimentali che si è preso. Prova perciò a farlo scendere a Torino, facendogli credere che il treno è giunto a Parigi: l'espediente però non funziona: ma giunti alla Gare de Lyon Vincenzo riesce a seminarlo e a recarsi da Ginette. Ella ha appena trovato nel bagaglio di lui una foto dove Vincenzo è in compagnia di parenti, tra cui Clara e Gennaro, e gli chiede chi siano: per risponderle senza insospettirla, "Vincent" dice Clara essere sua sorella, e Gennaro il marito di lei. Giunto nel suo nuovo posto di lavoro, Vincenzo accoglie perplesso le direttive del meticoloso direttore della sede parigina dei vagoni-letto (Julien Carette), e in quell'ambiente si trova piuttosto a disagio. Tornato a casa da Ginette, ha la brutta sorpresa di vedersi alla porta Gennaro, ben lieto - manco a dirlo - di accogliere l'ospitalità dell'ignara Ginette, nonostante le obiezioni del recalcitrante Vincenzo: se dicendole che si tratta di suo cognato quest'ultimo ufficialmente non le ha mentito, al fratello della moglie egli fa credere di abitare nella pensione sottostante, e d'essere solo ospite a pranzo di Ginette, del cui marito era molto amico, e con un'altra scusa ovviamente lo prega di astenersi dal nominare la famiglia che ha a Roma.

Da Ginette, Gennaro si ambienta subito, persuadendosi perfino di piacerle: tanto che per non lasciare la casa finge addirittura di star male per un attacco d'ulcera, e confessa la sua manovra a Vincenzo, facendolo andare in bestia. Poiché per salvare le apparenze a quest'ultimo tocca dormire in pensione, prima di andarsene mette nella camomilla destinata a Gennaro una fiala di sonnifero, per evitare che il cognato approfitti della sua assenza per essere intraprendente con Ginette. L'indomani, Vincenzo torna alla carica con lui affinché lasci la casa: ma Gennaro ha ormai mangiato la foglia, e lo ricatta: prima accetta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da lui 40.000 £, poi trova comunque il modo per rimanere; e all'insaputa di Vincenzo, ne approfitta per scrivere alla sorella a Roma. Insospettita e allarmata dal diverso tono delle lettere ricevute rispettivamente dal fratello e dal marito, le prime dettagliate, che raccontano più o meno la verità, le seconde molto asciutte e menzognere, Clara alfine decide di vederci chiaro, e parte per Parigi. Così, quando Vincenzo è in stazione pronto a spedire finalmente in Italia Gennaro si trova improvvisamente davanti alla moglie, che non è sola: ad attenderla c'è pure il pittore Robert (Noël Roquevert), un simpatico ed eccentrico signore parigino che ella ha conosciuto a Roma e che si presta a farle da guida. Vincenzo e Robert portano Clara in un albergo, e di sera Robert li accompagna in un ristorante; con un pretesto, Vincenzo ne approfitta per attraversare la strada e infilarsi in un altro ristorante, dove sa trovarsi Ginette con Gennaro. A suon di scuse, continua a dividersi per la cena tra il ristorante dove Clara cena con Robert e quello dove Ginette cena con Gennaro. Infine segue quest'ultimi al Bal Nègre, un dancing dove si esegue uno spettacolo di musica etnica, finendo mezzo travolto quando la sala si riempie di clienti che ballano un boogie boogie; quand'ecco che nel locale giunge Clara con Robert. Soverchiati dal ritmo sfrenato finiscono tutti in pista: finché Vincenzo, infastidito dalle attenzioni insistenti di un signore che vorrebbe a tutti i costi ballare con Clara, presa fino ad allora per una sua semplice conoscente, chiarisce perentorio che "quella signora" è sua moglie, senza rendersi conto che Ginette si trova ad un paio di metri da loro. Ormai il patatrac è bell'e fatto, ed è inutile tentare di porvi rimedio: Ginette abbandona in fretta la sala, inseguita da Vincenzo: egli ha con lei una spiegazione, ma tutto ciò che ella ha da dirle è un "ritorna a Roma". Poi, rientrando nel locale, è Clara che lo informa lapidaria: - Io ritorno a Roma.

Dopo il commosso saluto alla piccola Michélle, Vincenzo rientra in Italia, così come Clara, e inevitabilmente Gennaro. Sul treno dove presta servizio, ha modo di riparlare con la moglie, e dirle che non tornerà più a Parigi, da allora presterà servizio solo su una linea nazionale; quanto a lei, stufa delle bischerate del fratello, lo assicura che dirà a Gennaro di non volerlo più ospitare a casa loro. Quest'ultimo giunge nella carrozza giusto in tempo per apprenderlo dalla sua bocca: e siccome una loro sorella vive a Torino, ne approfitta per scendere alla stazione di Porta Nuova, dopo aver fatto incetta di banconote abusando della bontà del cognato che gliele ha generosamente elargite. È l'ultimo atto della vicenda.

Realizzazione italo-francese a cura delle Produzioni D. F. D. (Domenico Forges Davanzati) e Lux Film de France, *Signori, in carrozza!* dura 100 minuti ed è apparso nelle sale italiane il 18 ottobre del '51; è stato girato negli studi Titanus alla Farnesina, e gli esterni a Roma e a

Parigi (più però nell'Urbe, dove sono state riprese anche scene ambientate nella capitale francese, come il breve colloquio tra Vincenzo e Ginette dopo che quest'ultima scopre che lui è sposato). Il film nasce da un soggetto di Age & Scarpelli, elaborato in sceneggiatura dai medesimi col contributo di Ruggero Maccari, Luigi Zampa, Vitaliano Brancati e dello stesso Aldo Fabrizi. Zampa lo diresse avvalendosi dell'apporto di Mauro Bolognini, Leopoldo Savona e Jean Laviron. Oggi esso viene considerato tra i 'minori' della carriera del regista romano, forse con eccessiva severità: perché a dispetto della grande prova attoriale della coppia Fabrizi-De Filippo (coppia collaudatissima, che aveva già lavorato insieme in *Campo de Fiori* di Mario Bonnard, 1943, nel drammatico *Natale al campo 119* di Pietro Francisci, '47, in *Cameriera bella presenza offresi* di Giorgio Pàstina e ne *La famiglia Passaguai* dello stesso Fabrizi, entrambi '51, e avrebbe fornito altre eloquenti testimonianze della sua bravura in *Siamo tutti inquilini* di Mario Mattòli, '53, ne *I due compari* di Carlo Borghesio, '55, in *Accadde al penitenziario* di Giorgio Bianchi e ne *I pappagalli* di Bruno Paolinelli, entrambi '55, in *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* di Mauro Bolognini, '56, ne *I quattro monaci* di Carlo Ludovico Bragalia, '62, e forse ne dimentico qualche altro), a dispetto, dicevo, della loro eccellente prova attoriale, la pellicola è stata ritenuta di tono eccessivamente bozzettistico: soprattutto, non ha soddisfatto il finale, giudicato - direi non del tutto a torto - troppo frettoloso e accomodante. Ciò a scapito del fatto che i firmatari della sceneggiatura fossero tutti nomi autorevoli, come ad esempio lo scrittore Vitaliano Brancati. Tra coloro che recensirono il film ci fu anche Alberto Moravia, che in un articolo uscito su "L'Europeo" il 25 novembre 1951 riconobbe all'opera "un solo motivo veramente vitale: il raffronto tra scroccone e scroccato, fra il controllore dei vagoni letto e il suo impudente e insaziabile cognato".

Quella del controllore dei vagoni letto è una mansione tuttora vigente sui treni di lunga percorrenza, piuttosto delicata perché richiede l'esigenza di garantire ai passeggeri di queste carrozze la fruizione di ogni comfort tra quelli standard previsti dalla società ferroviaria. All'inizio della vicenda, le scene in cui Vincenzo sveglia gli ospiti delle cuccette e provvede a informarsi delle loro eventuali necessità illustra benissimo la situazione, con le proteste del tipo che non è riuscito a dormire a causa del rullare del treno e del fresco marito in viaggio di nozze (Pietro De Vico) che ha trascorso la notte chiuso in bagno a causa delle fobie della sposina (Marisa Merlini), restìa a concederglisi. Ci sono poi da mettere in conto una commessa di Termini e una signora alle quali ha promesso di acquistare un profumo francese...

Non si tratta della prima volta in cui un controllore dei vagoni letto viene scelto quale protagonista di un film: i lettori di questa rubrica ricorderanno certamente *Le contrôleur des wagons lits* di Richard Eichberg (1935): una produzione franco-germanica ispirata dall'omonima pochade di Alexandre Bisson (1898) [vedi ***Diari di Cineclub*** n°110, XI 2022, pp. 57-58], che aveva già avuto almeno un divertito precedente nel film Il controllore dei vagoni letto di Mario Almirante (1922), con Oreste Bilancia, Léonie Laporte, Lia Miari, Vittorio Pieri e Alberto Collo.

Federico La Lonza

Inatteso e inattendibile nella dinamica dei tempi cinematografici

Carmen De Stasio

L'inatteso e l'inattendibile. Nonostante la radice riconduca a un impianto comune, la tematica che si va a generare svolge la sua azione vertendo su tematiche assai diverse, quantomeno nella prospettiva delle opinioni. Infatti, mentre *inatteso* comporta il riflesso a un evento pressoché configurabile in una dimensione concreta e che afferisce a settori gestiti da pratica, *l'inattendibile* fagocita non già esperienze che pure potrebbero confluire in un'azione esperibile, quanto potenzialità immaginative, fermo restando che la parentesi che si va a forgiare risuoni di tratti implasmabili in una situazione fulminante e sovente inspiegabile.

Venendo al titolo di questo breve saggio, in ambito cinematografico spesso sia inatteso che inattendibile confluiscono su un medesimo piano, un piano del tutto basato sull'economia percettivo-visuale, e che è tale proprio per il fatto di impegnare l'ambito cinematografico. Così ritroviamo l'inatteso nello svolgimento di una trama di richiamo realistico, quando cioè a un dato punto avviene una svolta finalizzata a un raccordo con quanto si svolge in sinergia con uno strappo accelerato o anche lento, distillato, sospendendo per un attimo l'enigma di continuità tra realtà e finzione e addentrandosi in suggerimenti meditativi. Orbene, su questo versante la mente guida un passaggio a ritroso, volgendosi alle primissime esperienze cinematografiche, quelle, soprattutto, legate a squarci impressionisti, a vettori che premono per dare mobilità all'arte visiva – da cui appunto risalire alla cinetica delle immagini. In quel caso le scene si vestono di valore fulmineo e all'inatteso rispondono con una preponderante intimità, quasi un incontro di riconoscimento. Inatteso dà così forma a una sorta di furtiva e rocambolesca apparizione finalizzata a sovvertire azioni. Un qualcosa di simile accade altresì con il cinema neorealista. Prendiamo ad esempio *I sette dell'Orsa Maggiore* – film del 1953 (scelto non a caso, quanto perché quest'anno che volge al termine vede compiersi il settantesimo dall'uscita del film). A partire dalle scene iniziali l'atteso e l'inatteso sembrano veicolarsi reciprocamente fin dalla costituzione del cast: infatti, sorprendente è trovare, accanto ad attori del calibro di Eleonora Rossi Drago, Pierre Cressoy, Tino Carraro, (primo dato inatteso) alcuni "protagonisti delle leggendarie imprese dei mezzi d'assalto della Marina Italiana" (si legge nei titoli). Il regista intendeva forse dar evidenza alle vicende in narrazione attraverso un'inattendibile presenza altra rispetto alla finzione, seppur di stampo realistico?

A dare sospensione dell'inatteso – ma che pure rientra nello sviluppo testimoniale dello scorrere degli eventi – contribuisce una colonna sonora distillata a costituire la sagomatura eroica ad opera dell'allor giovane compositore Nino Rota.

Riflettiamo, dunque, sull'inatteso come scorcio che, pur imprevedibile, però rientra nei casi di una vicenda ordinaria, malgrado calata in un coinvolgimento energico come nel caso del film ivi menzionato. Al di là di tutto, la conversione dell'inatteso quale intervento tutt'altro che sussidiario alla narrazione stravolge gesti cosiddetti di fortuna o di capovolgimento del fato e rientra a pieno ritmo nella filmografia neorealista. D'altro canto, assistiamo a una sorta di riempimento di queste fasi, nelle quali il manifestarsi dell'inatteso rifulge con scene che deviano rispetto all'ordinario, sobbalzando – senza occorrenza di una colonna sonora – e tornando a una verbalità espressa attraverso la respirazione, attraverso flash testimoniali, al punto che l'atteso e l'inatteso convergono in quel che in questo momento è il disatteso.

Di un tenore altro è l'inattendibile, per il quale si è spontaneamente indotti a condensare la riflessione su risvolti fiabeschi, fantascientifici, per poi realizzare che punto di forza sia sempre la realtà dalla quale la creazione immaginativa trae la sua origine. Possibile è altresì frantumare l'idea monotonica dell'inattendibilità con un'impresa che codifica diversamente interpretazione ed esagerazione del reale, facendo rientrare entrambe in un nuovo spessore che attrae nella probabilità, ancor più che se fosse attinto senza sobbalzi, per dire, dalla realtà viziata da consuetudine. Un caso che mi sovviene come esempio è *Mi presenti i tuoi?* (film che il prossimo anno festeggerà i suoi vent'anni). Cast superbo e, innanzitutto, inatteso per un film altamente creativo senza bisogno di effetti speciali. Inatteso perché colossi del tipo Robert De Niro, Dustin Hoffman e una straordinaria Barbra Streisand si prestano a un gioco fulminante di incastri rocamboleschi che rendono magistrale una commedia che null'altro sarebbe se non di cosiddetta evasione. La gestualità, l'ammiccamento, i flash scenici ne sono i veri protagonisti. Tutti in un sol tempo. Dov'è l'inattendibilità? Al di là di un Ben Stiller (non menzionato in precedenza per il fatto di essere un habitué della brilliant comedy), l'inattendibilità risiede nell'eccedenza, appunto, o, se si vuole, nell'abilità di aggredire i tempi scenici che, più che rincorrersi, si sfaccettano e si complicano e si moltiplicano in un meta-strutturato paradosso restando in complicità, rendendo l'inatteso come parte integrante della pellicola, e l'inattendibile nel frastuono esagerato che irrompe ponendosi a dispetto, oserei dire, di uno sviluppo congruo. E sono proprio gli attori con i loro atteggiamenti a rendere efficace e tutt'altro che transitoria l'eccentricità di un corpus che evoca la propria compattezza: la storia è quantomai semplice, ma sono le evocazioni integrali del come nella conduzione delle parti a sostenere un impianto accogliente e immaginario in un sol tempo e in un sol luogo.

"Mi presenti i tuoi?" (2004) di Jay Roach

Evidente che l'esempio da me citato possa stonare con un'idea tempestosa di inattendibilità (ci si aspetterebbe forse un film del genere assurdo). Al contrario, l'inattendibile quale chiaro riferimento in questo frangente ambisce a cogliere esperienze cinematiche di grado fervente e testimoniale di come dalla consuetudine si possa cogliere l'ambizioso fregio di ciò che l'arte, quanto la scrittura creativa nell'arte (al fine di mantenere una promessa di arte), dovrebbe orientare: un momento di intesa oltre una frantumata linearità.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Per sempre Barbra (Streisand)

Cristo crocifisso di Diego Velázquez

"Cristo crocifisso" (1632) di Diego Velázquez. Museo del Prado, Madrid (olio su tela 248×169 cm). L'autore ci mostra Cristo che trascende il dramma appena consumato e mantiene un'espressione serena. Pur crocifisso, il Cristo di Velázquez infonde speranza ed emana una luce divina.

Parigi a tutti i costi (2013) di Reem Kherici. La condizione delle donne in Africa oggi

Un film attuale che lancia un messaggio culturale e sociale forte e che interessa l'intero continente africano della regista italo tunisina di cultura francese Reem Kherici, nata a Neuilly sur Seine, con origini familiari in Tunisia

Leonardo Dini

La regista che, versatilmente è anche attrice nel film, interpreta il ruolo di una donna giovane africana emancipata, descritta come franco marocchina, nella sceneggiatura, pure essendo in realtà italo tunisina, si rende protagonista del difficile e complesso ruolo di una stilista, intraprendente e anticonformista, che cerca di affermarsi in Europa, e nel contempo, di affermare il suo stile e le sue innovazioni nella moda europea e francese. Due mondi lontani, che si incontrano e si incrociano, due mondi, quello europeo e quello africano, che sembrano ancora oggi lontani anni luce, a causa degli usi tradizionali tribali ed etnici africani, che spesso sconfinano nell'integralismo e nel maschilismo d'antan. La stilista vuole emanciparsi proprio dal suo mondo e al tempo stesso vuole, a ogni costo, appunto, diventare una nuova francese e una nuova europea. Il presupposto del film è la duplice fuga della donna dall'Africa, dapprima regolare, da assistente di un celebre e bizzarro couturier, poi clandestina in difficoltà nel riuscire a raggiungere l'Europa con un passaporto di una amica somigliante e con un'altra amica che la accompagna, addirittura con una ambulanza, alla sfilata di moda a Parigi, dall'aeroporto francese. Il film prende lo spunto dalla condizione insopportabile di molte, troppe, forse tutte, le donne in Tunisia e Marocco, nonostante i progressi, l'influsso culturale dell'occidente e della Francia, in particolar modo. La stilista dimostra tuttavia anche di saper giostrare fra occidente e Africa, proprio nelle sue creazioni, proponendo a sorpresa, a Parigi, in una sfilata di alta moda, proprio un abito con i colori, i tessuti e la tecnica tradizionale africana del creare abiti a intarsio.

Il finale positivo del film la riconcilia quindi con il suo mondo di origine e la vede entrare, con successo, nel nuovo mondo francese, cosmopolita e internazionale, multiculturale, per definizione e per la tradizione storica di dialogo interculturale che è il proprium di Parigi. La regista dimostra *esprit de finesse* e saggezza, nel tratteggiare, con disinvolta leggerezza, temi e problemi tanto complessi quanto irrisolti e forse irrisolvibili, come la immigrazione dall'Africa, e il rispetto delle donne, sia nelle comunità africane integratesi o meno in Europa, sia e specialmente nella comunità di origine, in Africa. In merito va precisato che il film è ambientato in Marocco, ma la regista Reem Kherici è in realtà Tunisina. Per metà tunisina e per metà italiana, la regista, riesce bene a narrare e cogliere e definire la realtà delle donne africane emancipate e che vivono, attraversando il mondo, facendo del mondo occidentale, una nuova Africa, ma libera laica ed evoluta. Nel film alcune scene ricordano le scene di film come *Prêt à porter*, di Robert Altman, film del 1994, scene riferite al mondo della alta moda, per esempio le scene di *Parigi a ogni costo* girate nel salone del couturier, così, allo stesso modo, la personalità dello stilista descritta nel film della Keherici, ricorda volutamente quella di alcuni importanti stilisti francesi attuali. Allo stesso modo, nelle sequenze ambientate in Africa, in Marocco, nei luoghi d'origine culturale della stilista, protagonista del film, vediamo rappresentato bene il dialogo intergenerazionale tra le donne africane, quando per esempio la stilista, accompagnata da una anziana africana, che veste il velo tradizionale, si reca a vedere la realizzazione in vasche, della conciatura. Una scena emblematica dei modi di produzione degli abiti in Africa, ma che rappresenta bene anche quello che è il rapporto intergenerazionale, dato che la donna anziana fa anche delle considerazioni ironiche sugli uomini nel mondo arabo. A causa della dicotomia fra cultura moderna e cultura tradizionale, in pratica, le donne giovani africane occidentalizzate o semplicemente emancipate e laiche, del nord Africa, ed è il caso della stilista descritta nel film, vivono due identità parallele e conflittuali. Da un lato quella appunto libera emancipata, che emerge quando riescono a trasferirsi in Europa, com'è il caso di questa stilista, e dall'altro lato, quello della cultura tradizionale maschilista patriarcale, che affiora ed è dominante invece, quando si trovano con la famiglia di origine, in Africa, basti pensare, nella trama del film *Parigi a ogni costo*, al rapporto impossibile della giovane designer stilista con il padre, quasi misogino e che detesta l'idea che la figlia possa trasferirsi in occidente o vestirsi senza il velo, violando le immutabili regole della cultura tradizionale: un rapporto, quello con il padre, quasi impossibile, e che segna e attraversa l'intero film Altro dato fondamentale del film è la metamorfosi, quasi kafkiana, di questa giovane donna, da donna allineata, in famiglia, con la cultura integralista islamica tradizionale a Donna che osa prima sfidare e poi addirittura andare oltre e superare la cultura tradizionale, tanto appunto da scegliere di lavorare e abitare in Francia, nel mondo occidentale dunque, di scegliere di portare la sua cultura in Europa e di affermare la qualità del design africano in Europa: è quello che riesce a fare, attraverso la sua proposta di un design originale di abiti di alta moda, che rappresenta una liaison impossibile fra la Francia contemporanea e la cultura, quasi medievale di alcune regioni e paesi dell'Africa, tuttora. La recitazione dell'attrice, che è anche cosceneggiatrice e regista, Kherici nel film è totalmente convincente, spontanea, disinvolta e paradossalmente rappresenta in modo ideale quella che è oggi la condizione effettiva delle giovani colte e laicizzate intellettuali dell'Africa attuale, che sono totalmente differenti dalle loro antenate e dalle loro parenti più anziane, riuscendo a vivere una vita del tutto lontana da quelli che sono i condizionamenti culturali ancestrali, retaggio di una cultura neomedievale. Allo stesso tempo la stilista protagonista del film, riesce anche a dimostrare nei confronti delle haute couture di Parigi, la originalità incondizionata delle sue idee e la possibilità di fare interagire, realisticamente e quasi utopisticamente, in modo perfetto, in una koinè ideale, lo stile e le idee sulla moda provenienti dall'africa, in questo caso del Marocco, con quelle francesi. D'altra parte, questo multiculturalismo, attuato nella moda, va al di là della rappresentazione nel cinema ed è realmente presente oggi nella moda attuale francese occidentale e vi è stato presente talvolta anche in passato: basti pensare per esempio alla modella Afef, Tunisina, poi naturalizzata italiana. Tuttavia rimane per le donne africane del nord attuale, il dramma della incomunicabilità, fra i generi femminile e maschile, tema trattato, a suo tempo, per altro verso, in occidente, in Italia da Michelangelo Antonioni: quindi per il mondo degli uomini dell'Africa, in questo caso del Marocco, appare quasi impossibile relazionarsi in parità con le donne, e si vede nel film come detto, dai rapporti impossibili tra figlia e padre, assurdo per gli uomini tradizionalisti africani, riuscire a immaginare la libertà e l'emancipazione delle donne, come un dato sociale normale e acquisito. I problemi della uguaglianza delle Donne in Africa rimangono tanti e irrisolti, allo stesso modo di quello che vediamo anche in altre culture nel mondo: per esempio nei film di Bollywood di Lollywood, quindi dell'India e del Pakistan, anche in quel caso, nelle scene filmiche, si contrappongono, nettamente, la cultura e tradizione patriarcale e maschilista, con l'esigenza e i diritti di affermazione, di libertà e di empowerment, delle donne. Dunque un problema che non riguarda soltanto l'Africa, ma che riguarda anche altre culture del mondo, rimaste fondamentaliste e tradizionaliste.

Leonardo Dini

Intellettuali oggi: un set senza fissa dimora

Lucia Bruni

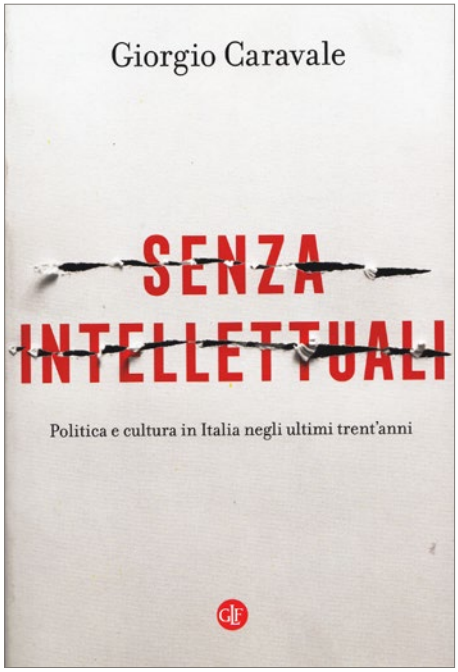
In un intrigante minuscolo libretto (neanche trenta pagine), "Elogio dell'eresia", uscito dieci anni fa per i caratteri di Empirìa, l'esimio sociologo Franco Ferrarotti ammonisce : *"Il rogo di Giordano Bruno fuma ancora"*; e conclude quasi profeticamente: *"In un mondo come l'attuale, dominato dalla logica dell'armento, dalle cimmeriche nebbie del pensiero unico, dalla manipolazione psicologica di massa e dall'appiattimento interiore, l'eresia resta come anticorpo essenziale. C'è nell'eresia una verità che attende di essere scoperta e pienamente riconosciuta. In questo senso, la testimonianza di Giordano Bruno è oggi più che mai esemplare."*

Se all'apparenza nessun nesso logico sembra collegare il testo citato con l'argomentazione del titolo, nella sostanza molti riferimenti li potrebbero unire. Giordano Bruno non era un intellettuale ma la sua tenace rinuncia all'abiura riguardo alle proprie convinzioni, che lo portò ad essere denudato e arso vivo in Campo dei Fiori a Roma il 17 febbraio 1600, avrebbero molto da raccontare (e insegnare) a tanti intellettuali di oggi.

Ed ecco che spunta il libro di Giorgio Caravale "Senza intellettuali. Politica e cultura in Italia negli ultimi trent'anni" (Edizioni Laterza, 2023) e l'ultimo di Franco Ferrarotti "Schegge di vita. Luoghi e incontri, pensieri e presagi" (Armando Editore, 2023) che a mio avviso, se non nella forma, nel fondo della sostanza hanno molto in comune.

Come non risentire l'eco divinatorio di Pasolini, uno dei nostri vanti intellettuali, a cui Ferrarotti dedica un ampio spazio? Nei suoi "Scritti corsari", a proposito del clima politico e dei fatti degli anni Settanta, Pasolini parla di "duri colpi di sonda mossi dallo sdegno e dalla pietà", in cui erano sopiti tutti gli ordini dello strisciante insospettabile populismo dell'epoca che avrebbe portato un'Italia futura a diventare "un corpo senza nervi, senza più riflessi" fatto di "qualunquismo e alienante egoismo", come ebbe a dichiarare in una intervista del 1975, poco prima della sua morte. Un intellettuale scomodo dunque.

A proposito di intellettuali "scomodi" e di *set*, vorrei richiamare il film del 1937 *Emilio Zola* diretto da William Dieterle che narra la vita dello scrittore; sebbene con una certa libertà rispetto al dato storico, vi si scorge tutta la determinazione dell'intellettuale a sostenere con fermezza le proprie convinzioni, come si evince dall'articolo contro le istituzioni in difesa di Dreyfus pubblicato a firma dello scrittore, sul quotidiano francese "L'aurore". Chi ci dice che l'ossido di carbonio che portò alla morte lui e la famiglia non sia stato proprio il risentimento e la vendetta di quelle istituzioni? Un riferimento va al film *L'affaire Dreyfus* del 1958 diretto da José Ferrer o a quello del 2019, *L'ufficiale e la spia*, di Roman Polanski.



Tornando al libro di Caravale, lo possiamo inquadrare come una lucida disamina sul rapporto fra intellettuali e situazioni politiche negli ultimi trent'anni, al pari di quello di Ferrarotti, il quale però entra nei gangli di similari argomentazioni attraverso il racconto del suo vissuto, con incontri, esperienze e "contaminazioni" fra politica e cultura, sia come cittadino che come ex parlamentare.

Il dato interessante di questo accostamento fra i due testi non è solo riferito al mondo della cultura in generale, che oggi più che mai sembra rimasta orfana del supporto essenziale attraverso figure solide di intellettuali svincolati da matrici politiche o da "solleciti interessati", ma anche e soprattutto a quello della comunicazione, che rassomiglia sempre di più a un disordinato coacervo in cui si avverte la fragilità dell'orientare le proprie scelte operative.

Semmai le divergenze che possiamo trovare sono riferite alla cifra narrativa dei due elaborati. Quello di Caravale affronta il dato esplicativo con piglio da saggista rigoroso la cui analisi mira a confronti e raffronti fra personaggi di politici e intellettuali che hanno attraversato i vari periodi storici (dalla fine della Prima Repubblica a oggi) quello di Ferrarotti usa un tono confidenziale, quasi da "romanziere", per raccontare la realtà storica di vicende che ha vissuto e personaggi incontrati nel suo cammino intrecciando rapporti di quotidiane esperienze.

Uno di questi ad esempio è Giuseppe Pontiggia di cui troviamo un riferimento nel film del 1995 di Mario Monicelli, *Facciamo paradiso*, tratto appunto da un racconto di Pontiggia nella raccolta "Vite di uomini non illustri". Un altro è Ennio Flaiano, che all'attività giornalistica univa quella di sceneggiatore collaborando con Fellini per alcuni film come *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963) o con Luciano Emmer per il film *La ragazza in vetrina* (1961), per citarne alcuni.

A Caravale, diversamente, si devono talune asciutte descrizioni dei fatti storici nel rapporto e confronto fra intellettuali e "potere" (come quelle riportate nel primo capitolo "Una politica senza intellettuali"), ovvero il percorso delle realtà culturali all'interno delle formazioni politiche alla fine della Prima Repubblica, partendo dalla crisi dell'intellettuale comunista, passando attraverso Craxi e allo "svilimento mercificato" sotto Berlusconi per giungere a una riprovevole omologazione sui social (dove si tende a mettere sullo stesso piano nomi illustri come Bonhoeffer o Gandhi con quello dell'inventore di Apple, ad esempio) sotto Renzi. Si evidenziano così in modo chiaro e senza veli le profonde responsabilità dei politici nel panorama culturale.

In questa visione d'insieme, viene in mente il film di Maurizio Zaccaro *Un uomo perbene* (1999) sulle vicende di Enzo Tortora, o *Il caimano* di Nanni Moretti (2006) a proposito di Berlusconi, o ancora *I cento passi* (2000) diretto da Marco Tullio Giordana sull'omicidio del giornalista Peppino Impastato, per citarne alcuni.

Ritornando al libro di Ferrarotti, alcune curiose e stimolanti pagine sono dedicate a una trasmissione di Sergio Zavoli dove il sociologo viene invitato a svolgere il ruolo di "interlocutore-antagonista" sia di Pasolini, sopra citato, di cui a lato, simpaticamente denuncia un certo "sovrano egotismo" riconoscendogli tutto il merito di aver subodorato da lontano già l'avvento di una "omologazione culturale", sia di Umberto Eco, con le sue ironiche "alzate di spalle" a proposito di talune contraddizioni di pensiero che "bisogna accettare" e alla definizione della società come "metafora linguistica". Sembra quasi di intuire nell'autore de "Il nome della rosa", qualcosa che già prelude all'intellettuale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che allenta le corde di un dominio culturale per lasciare scorrere un contemporaneo di matrice più permissiva in odore di complicità con l'agone politico(?).

E di certo il successo in Italia del film realizzato nel 1986 con la regia di Jean-Jacque Annaud e ispirato all'omonimo suo romanzo riportato sopra gli ha dato ragione, tenendo conto anche del soggetto molto accattivante, fra il giallo e il thriller, che tra l'altro continua ininterrotto ad assecondare il gusto degli spettatori.

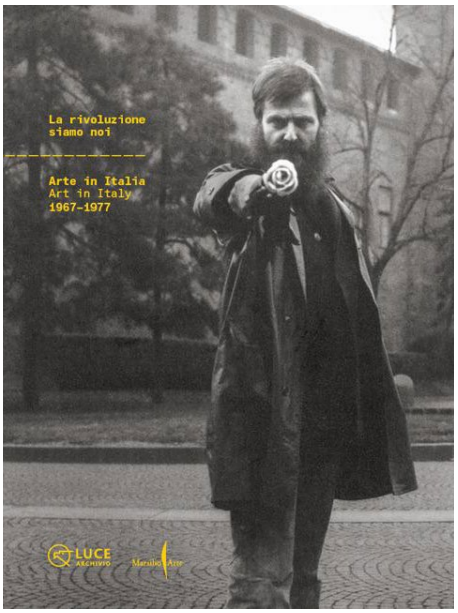
Ecco che questa sorta di intorpidimento nei ruoli, dove il politico ha le sue grandi responsabilità, viene sottolineato in modo efficace nel secondo capitolo del libro di Caravale, "Una politica senza storia", ovvero una voluta scelta di non considerare visioni più ampie nelle alternative ideologiche riferite ai percorsi storici del passato che hanno segnato il corso della nostra memoria, quelle che per decenni hanno caratterizzato il percorso anche economico negli scambi internazionali, l'idea cioè che "la politica poteva tranquillamente fare a meno della storia" magari per nascondere le "debolezze economiche" e relative scelte operative che si andavano sempre più delineando.

Insomma, press'a poco quello che nel campo dell'arte visiva cerca di raccontare il film documentario di Ilaria Freccia (2021) *La rivoluzione siamo noi. Arte in Italia 1967/1977*, dove l'arte, uscita dai musei, si riversa in strada per portare il suo messaggio di vantate libertà espressive ed esecutive: performance, azioni di comportamento, arte concettuale nel senso più vario del termine, ecc., dove sopra a tutto conta l'affermazione di sé e la "contaminazione" con lo spettatore da sostituire al "dialogo" e al valore intrinseco dell'opera. Del resto come afferma quel "manipolatore di palloncini" che è Jeff Koons a proposito dell'operazione estetica: "quando esci dalla sala, ne esce anche l'arte. L'arte riguarda le tue possibilità come essere umano. Riguarda la tua eccitazione, il tuo potenziale e ciò che puoi diventare. Afferma la tua esistenza." E taccio sulla collezione di arte contemporanea Sandretto Re Rebaudengo, sorta di grande "circo" che gira il mondo con opere che lasciano perplessi assecondando le mode e soprattutto gli appetiti di grandi capitali.

Un paragone un po' azzardato forse riferito a quanto sopra, ma che a ben guardare interessa sempre il campo dell'intelletto umano nelle sue azioni quotidiane di interazione nella società. A sottolineare ciò giunge a proposito il riferimento a un personaggio che si incontra nel libro di Ferrarotti, la pittrice iugoslava naturalizzata italiana Eva Fischer, la quale affermava che "oggi si visita una mostra per apparire, non per istruirsi, valutare e giudicare" ossia aprire un dialogo con l'artista, "crescere dentro" per lasciare qualcosa alle generazioni future. Tra l'altro la figura di Eva Fischer è una delle protagoniste del documentario (2019) *Qualcosa rimane* (intervista video) di Francesco D'Ascenzo.

Come si vede l'argomento consente di sfogliare un ventaglio di ampie considerazioni che uniscono passato e presente e possono aprire spiragli sul futuro, a patto che possa ristabilirsi un equilibrio costruttivo nel rapporto fra intellettuali e politica. E' quanto troviamo nell'ultimo capitolo del libro di Caravale, il quale, pur con visione non del tutto pessimista denuncia una certo scetticismo al riguardo: [...] *"La politica potrebbe contribuire a migliorare le condizioni affinché gli intellettuali possano riflettere sui principali temi dell'agenda politica da posizioni di autonomia nei confronti della politica stessa: condizioni difficili da trovare in una società come questa contemporanea in cui il sistema comunicativo premia l'aggressione dell'avversario, la partigianeria, il dileggio e l'insulto."* [...]

La politica insomma dovrebbe avere tutto l'interesse a garantire l'indipendenza dell'intellettuale creando *"luoghi in cui l'intellettuale possa svolgere una funzione critica ma anche co-*



struttiva sui principali temi della discussione politica elaborando proposte e suggerimenti" di cui una politica intelligente potrebbe avvantaggiarsi per fare passi più fruttuosi.

Caravale con molta onestà non propone modelli precisi di operato, ma gli infiniti spunti che il libro offre nella sua vasta e chiara panoramica storico politica e intellettuale dei nostri ultimi cinquant'anni è sufficiente a stimolare le più ampie riflessioni che potrebbero senz'altro offrire a politici oculati ottime occasioni per aprire orizzonti migliori .

Concludo con un personaggio che appartiene a tutte le discipline di cui abbiamo trattato, che ne riassume forse le svariate personalità, e, fra l'altro, è graditissimo "ospite" nel libro di Ferrarotti: Cesare Zavattini, intellettuale "molteplice, poliedrico, imprevedibile". Col suo ultimo film *La veritaaaà* (1982), scritto, diretto e interpretato da lui, ci consegna una preziosa eredità di messaggi e di pensiero che a distanza di quarantant'anni si rivela più che mai attuale.

Lucia Bruni

Poetiche

Una lezione di Kama-sutra

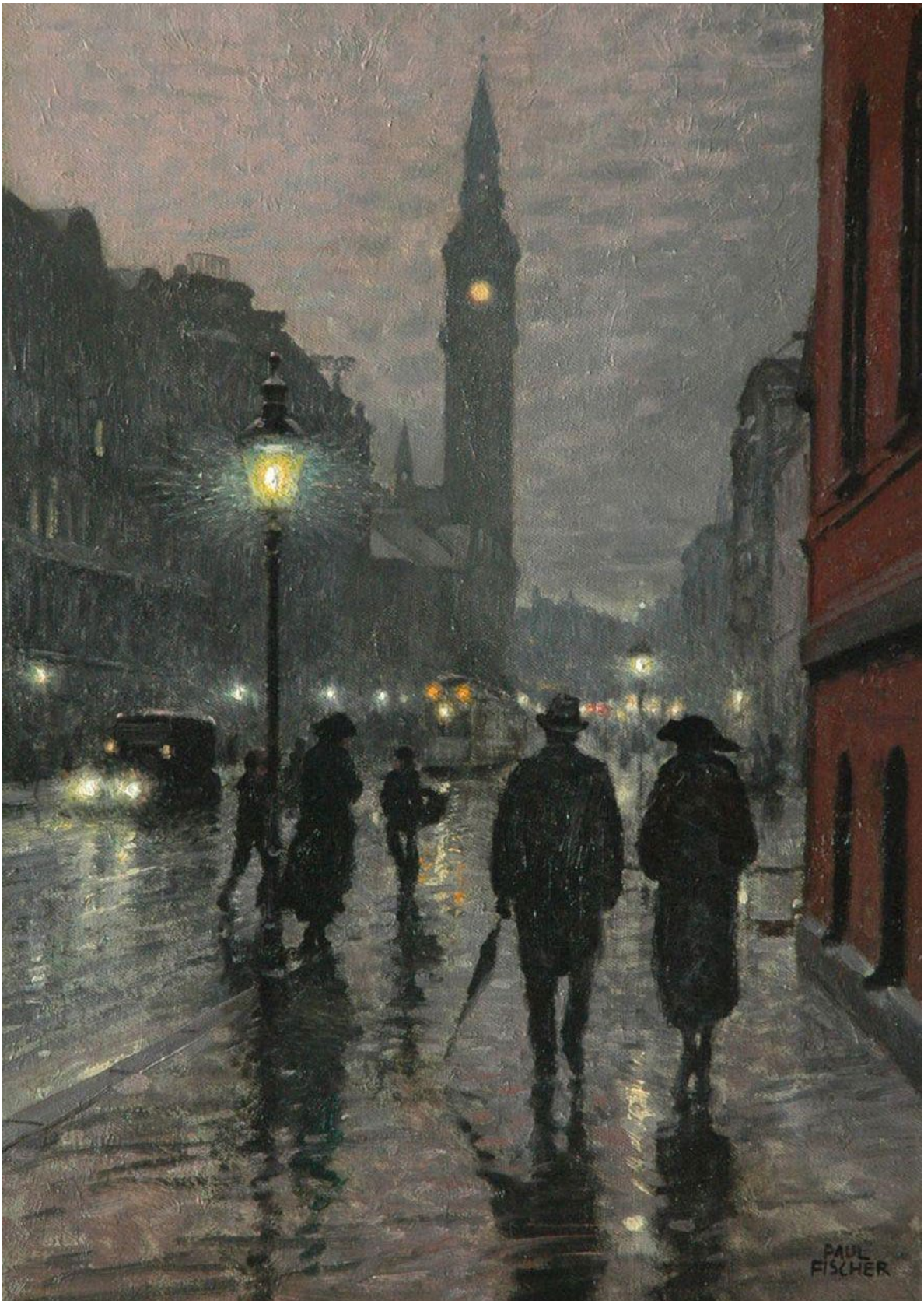
Mahmoud Darwish

Poesia del poeta palestinese Mahmud Darwish tratta dalla raccolta Il letto della straniera (Epoché, 2009) che apre una delle scene più intense di Miral, (2010) di Julian Schnabel

Con la coppa incastonata d'azzurro
aspettala
vicino alla fontana della sera e ai fiori di caprifoglio,
aspettala
con la pazienza del cavallo sellato,
aspettala
con il buon gusto del principe raffinato e bello
aspettala
con sette cuscini pieni di nuvole leggere,
aspettala
con il fuoco dell'incenso femminile dappertutto
aspettala
con il profumo maschile di sandalo sui dorsi dei cavalli,
aspettala.
E non spazientirti. Se arriva in ritardo
aspettala,
se arriva in anticipo
aspettala
e non spaventare gli uccelli sulle sue trecce,
e aspettala
chè si sieda rilassata come un giardino in fiore,
e aspettala
chè respiri un'aria estranea al suo cuore,
e aspettala
fino a che non sollevi il suo vestito scoprendo le gambe
nuvola dopo nuvola,
e aspettala
e portala su un balcone per vedere una luna annegata nel latte,
e aspettala
e offrile l'acqua prima del vino e non guardare il paio di pernici che le dormono sul petto,
e aspettala
e accarezza lentamente la sua mano
quando poggia la coppa sul marmo
come se sollevassi la rugiada per lei,
e aspettala
e parlale come il flauto
alla coda spaventata del violino,
come due testimoni di ciò che il domani vi prepara,
e aspettala
e leviga la sua notte anello dopo anello,
e aspettala
fino a che la notte non ti dica:
Al mondo siete rimasti soltanto voi due.
Allora portala dolcemente alla tua morte desiderata
e aspettala....!

Mahmoud Darwish

Sera, West Rampart Street (1919) di Paul Gustav Fischer



"Sera, West Rampart Street" (1919) di Paul Gustav Fischer. Collezione privata (Olio su tela cm 55x40). Pittore danese noto per le vedute urbane di Copenhagen. Il dipinto rappresenta una via elegante con palazzi monumentali ed un campanile che svetta. In cielo cogliamo le ultime luci del giorno mentre l'illuminazione stradale è già accesa. La strada è battuta da diversi passanti, uno tiene l'immancabile ombrello, In lontananza vediamo un tram, un mezzo di trasporto che ha caratterizzato la capitale danese. La pittura di questo artista è semplice, immediata e riesce a restituirci l'atmosfera della vita metropolitana. Un'atmosfera calda e ottimista nonostante le giornate spesso uggiose.

Carlo Delle Piane. L'uomo che ho amato

Anna Crispino
Martin Eden Editore

Alberto Castellano

Carlo Delle Piane appartiene a quella categoria di attori italiani che per "anomalie" fisiche e irregolarità espressive, sono stati spesso relegati nei ruoli di caratterista soprattutto per l'incapacità del nostro cinema – a differenza di quello americano – a lavorare sui corpi e le facce privilegiando il talento e trasformando l'eccezione in una tipologia funzionale alla storia e al contesto. Nel caso dell'attore romano scomparso nel 2019 a 83 anni, questo per fortuna non si è verificato per un percorso professionale particolare anche questo anomalo, per alcune coincidenze e non ultimo per gli incontri artistici "giusti". Interprete che non è mai passato inosservato, prolifico, popolare, amato dal pubblico e dalla critica, premiato, Delle Piane non ha certo bisogno di riscoperte postume o di risarcimenti tardivi. Forte di una filmografia sterminata (oltre cento pellicole), ha lavorato fin da bambino con i più grandi registi e attori italiani in ruoli prevalentemente comico-brillanti molto diversi rimasti iconici e grazie all'incontro con Pupi Avati che segnò una svolta professionale cominciò a misurarsi anche con personaggi drammatici. Un sodalizio che culminò nel 1986 nella Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile al Festival del cinema di Venezia per "Regalo di Natale".
Bene ha fatto quindi la piccola ma agguerrita e creativa casa editrice napoletana Martin Eden fondata da Nino Ragosta e ora gestita dai figli Gianluca e Ilena, a pubblicare nella collana Galassia Gutenberg la biografia "Carlo Delle Piane – L'uomo che ho amato". E non è un caso che l'ha scritta Anna Crispino, la compagna storica dell'attore che ha sposato solo nel 2013. Solo lei poteva raccontare il Delle Piane uomo del quale si sa poco o nulla, descriverlo dall'"interno" della sua complessa personalità. Napoletana che vive da molti anni a Roma, cantante ed esperta in musicoterapia, docente presso il Laboratorio di Arti Sceniche, la Crispino ci fa scoprire le dolcezze, i limiti, il rapporto con la musica e con le città da lui amate, gli aspetti più intimi e nascosti. "Questo libro ha la sacralità di un diario d'amore" scrive Pupi Avati in apertura della sua bella prefazione (la postfazione è di Pedro Armocida). E in effetti l'autrice con uno stile fluido, piacevole e incisivo riesce a far appassionare il lettore alla vita privata dell'attore e soprattutto incastrando abilmente ricordi, aneddoti e testimonianze, a far emergere l'interazione tra l'uomo e l'attore, il peso che hanno avuto certe sue debolezze, certe sue manie, certe sue fissazioni sulle scelte ma anche non-scelte artistiche. Strutturato in undici capitoli ognuno dei quali si apre con lo stralcio di una poesia, un racconto, una riflessione di intellettuali come Coelho, Brel, Billie Holiday, Marquez, Battiato (l'undicesimo "Ti ricordi Carlo?" raccoglie ricordi e testimonianze di vari artisti e amici dell'attore), il volume ci fa entrare gradualmente nel mondo privato di Anna Crispino e Carlo Delle Piane aggiungendo un tassello illuminante a quello che conoscevamo dell'artista. Avati nella prefazione sintetizza molto bene il doppio Delle Piane: "Il libro vuole dare evidenza e priorità a quella che è stata la vera grande storia della sua vita, quella con Anna Crispino. Dal momento in cui la conobbe e se ne innamorò. Il rapporto fra noi fu fin dall'inizio complicato da quella sana diffidenza che provavo nei riguardi di un attore che conoscevo (chi non conosceva il profilo asimmetrico di Carlo, i suoi occhi sbarrati)".

Alberto Castellano

Carlo Delle Piane. L'uomo che ho amato
Anna Crispino
Martin Eden Editore
pagg. 139, euro 14,00
ISBN 978-88-32064-24-7

West and Soda (1965) di Bruno Bozzetto

Antonio Falcone

C'era una volta, nel vecchio West, territorio attraversato continuamente dalla classica diligenza, inseguita dai Nativi, a loro volta inseguiti dalle "giacche blu", una giovane donna, Clementina. Viveva tranquilla nella sua fattoria, coltivando la terra e dedicandosi alla cura degli animali, tra cui tre mucche alquanto ciarliere. A fare la guardia alla proprietà, il fedele Socrate, cane un po' avanti negli anni e propenso a qualche goccetto di troppo. Un terreno verde e fertile, che faceva gola al ghignante possidente il Cattivissimo, innamorato tra l'altro di Clementina, intendendo infatti appropriarsi del podere e chiedere alla fanciulla di sposarlo. D'altronde era l'unico appezzamento su cui non riusciva a mettere le mani, come invece successo riguardo le proprietà degli altri valligiani, esternando metodi certo convincenti, delegati agli scagnozzi Ursus e Smilzo. Quest'ultimi si rendevano protagonisti anche di frequenti scorribande nel vicino paese, in particolare nel saloon, scatenando risse sempre a spese del pianista, mentre il barista e la cantante Esmeralda non potevano far altro che assecondare. Dopo l'ennesimo violento attacco alla fattoria, Clementina era ormai sul punto di cedere, quando ecco arrivare dal nulla un giovane ombroso e taciturno, impassibile d'aspetto, Johnny, che forse avrebbe potuto esserle d'aiuto, se non fosse stato per un oscuro passato, un evento che lo perseguitava e gli impediva di ricorrere all'uso delle "sputafuoco", finché … *West and Soda* rappresenta il felice debutto nei lungometraggi di Bruno Bozzetto, opera che condivide con *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone l'intuizione di smitizzare l'epopea della frontiera propria del genere *western* con sagace ironia, dando adito a quel disincanto proprio di chi non ha mai perso la capacità di far continuare a giocare il fanciullino che è in sé. Certo, la pellicola del regista romano venne distribuita in sala un anno prima, ma occorre considerare come l'idea del *cartoon* risalga al 1960 e non furono poche le difficoltà inerenti la sua realizzazione, superate in particolare in virtù del coraggio di sperimentare nuove strade, anche appoggiandosi ad una intuitiva artigianalità. Inoltre credo che *West and Soda* anticipi per certi versi quella "demistificazione del genere" avviata da Duccio Tessari (*Una pistola per Ringo*; *Il ritorno di Ringo*, 1965) e ripresa da Enzo Barboni (*Lo chiamavano Trinità…*, 1970;*…continuavano a chiamarlo Trinità*, 1971) con maggiore concretezza autoriale. Ovvero, dopo la "fase politica" del western nostrano, avallare l'idea di una messa in scena che accarezzasse tutti gli stilemi propri delle pellicole americane celebrative del "mito della frontiera", riletti però in chiave ironica, quando non dissacratoria, fino al volgere in farsa, così da superare il senso del tragico sfruttando la spensieratezza del riso. La freschezza inventiva, la grafica essenziale e coinvolgente, l'atmosfera "classica" nel cui ambito si succedono movimentate gag, ora surreali, ora ironiche, sono frutto di un meticoloso lavoro di squadra. Attilio Giovannini, docente universitario e amico di Bozzetto, suggerì a quest'ultimo l'idea di base, poi sviluppata insieme nello scrivere la sceneggiatura, mentre i dialoghi, scoppiettanti di sana ironia, videro all'opera Sergio Crivellaro, trovando la loro esaltazione nell'ottimo lavoro di doppiaggio, ricordando al riguardo, tra gli altri, Nando Gazzolo (Johnny), Carlo Romano (il Cattivissimo), Luigi Pavese (Ursus), Lydia Simoneschi (Esmeralda). Esemplare la caratterizzazione grafica degli sfondi (Giovanni Mulazzani), così come la cura profusa per la fotografia e gli effetti speciali (Luciano Marzetti e Roberto Scarpa), senza dimenticare il risolutivo intervento di Guido Manuli in qualità di *art director* e il lavoro complessivo sull'animazione (Giuseppe Laganà, Franco Martelli, Sergio Chesani e, non accreditato, Michel Fuzellier). La colonna sonora, opera di Giampiero Boneschi, è in linea con l'aria dissacratoria che serpeggia nel corso della narrazione, contornandola con uno straniante ma piacevolissimo "effetto mitico". Alcune sequenze, dall'evidente retaggio sperimentale, stupiscono ancora oggi, in particolare quelle relative al temporale notturno e all'incendio della fattoria, altre assicurano divertimento e risate, la tortura di Johnny servendosi delle terribili formiche rosse, le pistolettate all'interno del saloon, la vestizione divistica del pistolero in procinto di raddrizzare i torti dopo le angherie subite, che satireggia alla grande sulla resurrezione dei colleghi protagonisti delle pellicole statunitensi (ad esempio l'Alan Ladd/Shane dell'omonimo film diretto da George Stevens nel 1953). Egualmente la sequenza clou, il duello tra Johnny e i due bravi del Cattivissimo, irride a piè sospinto le dilatazioni temporali preparatorie allo sparo fatale, portate all'estremo dal citato Leone, con il nostro eroe a prodigarsi in tutta una serie di numeri circensi strappa applausi (ha un suo fan club) prima di estrarre le pistole dalla fondina; sulla stessa linea, poco prima, appariva interminabile il duello col boss, comprensivo anche di sparatorie subacquee, con le armi pronte ad adeguare il loro "suono" all'ambiente circostante. Nel tratteggio della figura del Cattivissimo ritengo poi non sia estranea, vedi il discorso rivolto ad Ursus e Smilzo dall'alto di un masso relativo ai suoi piani espansionistici, ma anche il fregio teschio e tibie sul "porta coda" del cavallo, una messa alla berlina dell'italico ventennale regime. Lo sberleffo volto agli stilemi del genere prosegue imperterrito sino al finale, quando sullo sfondo dell'irrinunciabile tramonto verso il quale si dirigono Johnny e Clementina, andrà a stagliarsi un'irridente battuta del pistolero buono. Ecco allora conciliarsi leggenda e ordinarietà quotidiana, in nome di una concretezza, un'ironia ed una creatività improntate all'espressione di una fantasia pura, semplice, libera da qualsivoglia schematismo precostituito, allineando il proprio sguardo a quello primigenio di un fanciullo, per il quale un disegno "non è altro che un'idea intorno ad una linea".

Antonio Falcone

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'Unità - Mercoledì 21 agosto 1957

Uno sciopero a rovescio, è il tema del film che De Santis sta per girare

"Ho preferito emigrare temporaneamente in Jugoslavia dove mi si garantisce quella libertà di cui dovrebbero godere tutti gli uomini del cinema italiano - Lo sviluppo del neorealismo e i problemi che esso pone"

Mino Argentieri

Ogni regista italiano conserva gelosamente nei cassetti della propria scrivania i soggetti imperniati sui temi preferiti, i film che non hanno visto la luce per ragioni di censura o per mancanza di fiducia da parte dei produttori. Racchiusi in voluminosi "dossiers" dattiloscritti, giacciono in quello strano limbo, in cui si coltivano le speranze degli autori cinematografici, decisi a non abbandonare completamente progetti a loro molto cari. A volte, la pazienza e la tenacia, malgrado le circostanze avverse, vengono premiate. È il caso de *La strada nella valle*", il film che Giuseppe De Santis girerà in Jugoslavia per conto di una coproduzione.

Scritto due anni or sono, in collaborazione con Elio Petri, Gianni Puccini, Mario Socrate, Tonino Guerra e Maurizio Ferrara, "La strada nella valle" nato come - "Chiaravalle va in pianura" doveva essere messo in cantiere dopo "Giorni d'amore". All'impresa si erano interessati il produttore Forges Davanzati e la Ditta austriaca Wien Film Ma, all'ultimo momento, la Commissione consultiva per le produzioni in compartecipazione con società straniere intervenne con un voto sfavorevole, sostenendo che la combinazione non offriva sufficienti garanzie finanziarie. Qualcosa di simile era già capitato a De Santis allorché la Banca del Lavoro, — sospetta coincidenza — menò una operazione di credito, che avrebbe facilitato la realizzazione di *Nostro pane quotidiano*, ambientato sullo sfondo delle lotte contadine a Melissa.

Il regista, ancora una volta, ha atteggiato buon riso a cattiva sorte ma sorte non si è arreso. II tempo e la costanza nei propositi gli hanno dato ragione. La storia de *La strada nella valle* si svolge in un qualsiasi paese di montagna. Potrebbe essere uno sperduto comune del Mezzogiorno, della Serbia, della Francia meridionale o delle Asturie. La localizzazione non ha importanza. Quello che conta e funge da filo conduttore è una strada, che gli abitanti di questo piccolo centro si accingono a costruire con uno sperpero a rovescio, nell'intento di collegare alla valle e alla prima stazione limitrofa una decina di case arroccate su un cocuzzolo.

Il racconto, diluito in un periodo di tempo che comprende oltre un anno, investe cinque stagioni, *La strada nella valle* — ci anticipa De Santis — sarà un film corale. I suoi protagonisti sono quei dodici o quindici personaggi principali che emergono dal coro. Essi, diversamente colorati, a seconda delle categorie sociali cui appartengono e del grado di maturità umana cui sono giunti al momento nel quale li consideriamo, del coro estrinsecano i sentimenti individuali e comuni al tempo stesso, le gioie, gli egoismi, le ribellioni, le pene. Il conflitto drammatico, nel quale si dibattono, oscilla attorno a due poli d'attrazione: da un lato, i contrasti con una amministrazione comunale pigra e sorda, dall'altra la comunità stessa, vista con occhio critico e intesa non come un blocco omogeneo dai protagonisti di ogni singolo blocco". Domandiamo a De Santis se il suo provvisorio trasferimento in Jugoslavia e connesso alla situazione critica in cui versa il cinema italiano, ma egli non risponde perentoriamente alla nostra domanda, anzi mira ad allargare gli orizzonti dell'intervista.

Pag. 3 - Mercoledì 21 agosto 1957 — L'UNITA'

IL CANTIERE DI LAVORO

INTERVISTA DELL'"UNITÀ" AL NOTO REGISTA ITALIANO

Uno "sciopero a rovescio,, è il tema del film che De Santis sta per girare

"Ho preferito emigrare temporaneamente in Jugoslavia dove mi si garantisce quella libertà di cui dovrebbero godere tutti gli uomini del cinema italiano... - Lo sviluppo del neorealismo e i problemi che esso pone

EUGENIO REALE

SALARI E PREZZI NELLA REPUBBLICA BULGARA

Come si vive a Sofia

L'aumento della produzione e dei consumi sintetizzato in cifre indicative - Le retribuzioni aumentate dal 1949 al 1955 del 73,8% - I problemi degli affitti e dell'istruzione

(Dal nostro corrispondente)

SOFIA, agosto

Petrolio e zolfo

Felice e sacrificii

La TV entra in cantiere nella zona di Pechino

Nei primi mesi dell'anno prossimo verranno completati i lavori di ridistribuzione e di arredamento

(Dal nostro corrispondente)

PECHINO, marzo

SILVANA CASTELLANI

Secondo De Santis, quando si parla di crisi del cinema italiano, ci si riferisce ad una insufficienza di libertà e le condizioni di lavoro, rese affannose dall'immobilismo e dalle limitazioni volute della censura governativa.

"Ho apprezzato — afferma — l'operato di Brusasca ma ho constatato 'de visu' come l'atteggiamento illuminato e corretto dell'ex sottosegretario si è infranto contro il muro sordido dei burocrati di via Veneto, i quali da oltre un ventennio determinano la politica cinematografica, al di la delle linee direttrici indicate dagli stessi sottosegretari. Enrico Rossetti, sulle pagine de L'Espresso, ha disegnato a tutta tondo il profilo degli uomini che presiedono alla censura in Italia; non aggiungerò né aggettivi né commenti, ricorderò soltanto che recentemente due mie soggetti — *L'uomo senza domenica* e *Pettotondo* — sono rimasti impigliati nelle reti dei censori benché avessero ottenuto il consenso perentorio della Commissione di revisione francese, spagnola e dell'on. Brusasca. Personalmente, sona favorevole all'istituto della censura ma ritengo debba essere amministrato in forme che non intacchino il libero svolgimento della attività creativa e rispecchino il contenuto democratico della Costituzione".

Alcuni settori della critica cinematografica, gli facciamo osservare, sostengono che il neo-realismo è entrato in una fase risolutiva e la cinematografia nazionale, nel complesso, si allontana dalla problematica sviluppata dai film realizzati fra il '45 e il '50. Quale è la tua opinione in proposito?

"Il neo-realismo non sta tirando le cuoia — risponde De Santis. — Abbiamo assistito, anzi, negli ultimi sei o sette anni, ad un allargamento tematico in seno alla corrente più fertile del cinema italiano. Allargamento, che se ha prodotto dispersioni e incertezze nell'approfondimento della scoperta della nostra realtà, ha significato tuttavia il tentativo di aprire vie nuove alla cultura cinematografica e la reazione ai pericoli di cristallizzare in formule i preziosi risultati acquisiti dalla esperienza postbellica. Da questo punto di vista, considero importante e significativa anche l'opera di un regista quale Fellini. In secondo luogo, la critica non può ignorare il patrimonio dei soggetti nei cassetti, cioè decine di film, giunti ad uno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

stadio avanzato di elaborazione, che attestano la volontà di proseguire il discorso iniziato nel dopoguerra, a volte ritardato e rinviato dalla situazione oggettiva, in cui si trova il cinema italiano, fra l'altro, vittima di produttori incapaci di assolvere ad una funzione suscitatrice di energie vitali. Il successo incontrato da determinate pellicole di scarso valore culturale ed artistico d'altro canto non ci trae in inganno. Esse sono la conseguenza di un fenomeno contingente e marginale, non contribuiscono alla storia del cinema né alla formazione di un gusto nel pubblico, cederanno il passo alle opere che lasciano una impronta indelebile".

"Se dovessi suggerire gualche elemento di possibile soluzione alla crisi del cinema italiano — chiediamo — a parte naturalmente il problema riguardante un nuova legislazione in materia di censura, quali prospettive indicheresti?".

"L'elemento preoccupante che balza evidente dal panorama offerto dal cinema italiano — dichiara De Santis — è la mancanza di coesione fra i cineasti nella lotta per un cinema libero dalle pastoie del peggior commercialismo e della censura. L'unità raggiunta tempo addietro, ha subito affievolimenti ed incrinature. I.'apparato burocratico non ha lesinato sforzi per fiaccarci, separarci, distoglierci dai migliori intenti ed ha approfittato delle inevitabili pause di stanchezza, scoraggiamento ed amarezza. Come in tutte le battaglie, contiamo i nostri feriti, dispersi e disertori ma dodici anni di lavoro ci hanno insegnato una verità, tutt'altro che retorica: le sorti del nostro lavoro e del cinema italiano dipendono da noi e dalla capacità di ritrovare la solidarietà di una volta. Confidare sulla possibilità di autonomia e di coraggio dei produttori sarebbe ingenuo, l'industria italiana è conformata da decenni in maniera tale che vive elemosinando e subendo il ricatto di forze estranee agli interessi sani dell'ambiente cinematografico. Auspico, quindi, il giorno in cui i registi, gli sceneggiatori e gli attori realizzeranno i loro film per proprio conto: un consuntivo di una decina di film "indipendenti" all'anno, non mi sembra un obiettino utopistico. Ma lo ripeto: la salvezza del cinema italiano dipende da noi. Da *Un marito per Anna Zaccheo* a *Uomini e lupi*, mi sono adattato a tanti compromessi, nella speranza che l'avvenire mi riservasse occasioni propizie e congeniali. Con franchezza, riconosco che allinearsi sul terreno della rinuncia, anche parziale, non reca utili a nessuno. Non ci ho guadagnato come artista, non ha tratto benefici né l'industria né il cinema italiano. D'ora innanzi, desidero fare soltanto film nei quali credo al cento per cento. Per questo, piuttosto che continuare il corollario delle concessioni, ho preferito emigrare temporaneamente in Jugoslavia, ove mi si garantisce quella libertà, di cui dorrebbero godere tutti gli uomini di cinema".

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'Unità - Domenica 30 giugno 1946

Cinema nostro mestiere

Un libro di ricordi e di esperienze di J. Feyder e di Françoise Rosay

Umberto Barbaro

La grande fama de *La Kermésse Héroique* ha oscurato quella di tutte le precedenti e di tutte le successive opere di Jacques Feyder e i valori figurativi di questo bel film hanno fatto dimenticare alcune espressioni più propriamente cinematografiche, - e cioè più artisticamente riuscite di questo regista. Ma, tant'è, la considerazione del cinema che ne misconosce il valore di autentico ed autonomo linguaggio espressivo gode ancor oggi di una diffusione così grande e, anche oltre ogni possibilità di formulazione critica, è così profondamente radicata nel subcosciente di moltissimi, specie tra i ceti colti, che, per essi, un film vale tutt'ora per qualche elemento esterno ed occasionale di merito consacrato più che non per la sua reale artisticità: per tratti didascalici o documentari, per la letterarietà del tema e del soggetto o, come nel caso de *La Kermésse Héroique*, come carta del navigar pittoresco nel mare felice dell'arte nederlandese. Che di fatto quel film rievoca con fresca e meravigliosa naturalezza.

Come questi ingenui amatori, che amano l'arte sempre per qualche cosa di estraneo che arte non è, restino indifferenti alle libertà e licenze (legittime in verità solo se poetiche) se lo sanno loro. Qui, putacaso, Bruegel che dipinge come Franz Hals o le foggie di vestiario e i costumi di vita che sono condensati nel tempo e nello spazio e insomma idealizzati per rispondere alle sollecitazioni di una vena poetica gioiosamente fantastica.

Jacques Feyder — i meno distratti sanno benissimo da tempo — oltre che una delle più spiccate personalità artistiche dei nostri tempi è un regista completo, in cui la ricchezza e varietà di interessi fa riscontro ad una compiuta esperienza e modi espressivi più diversi e ad una capacità, soprattutto, di personale inventiva di modi propri ed esclusivi. Un regista, come suol dirsi di grandi risorse tecniche.

Di questa attitudine e di quest'interesse a saggiare la *tecnica* inedita e sorprendente della nuova arte del film, Feyder dette prestissimo prova con il suo *Tetes de Femmes,* quando, nel passato dopoguerra, le pellicole americane, e in particolare il suggestivo *Forfatture* suggerirono a tutto il mondo dei cineasti le grandissime risorse della macchina vicinissima, cioè del *primo* e del *primissimo piano.* Da allora non c'è alcuno dei mezzi espressivi del film che Feyder non abbia impiegato con efficacia e incisività.

Tutto ciò conferisce al volume, pubblicato ormai è qualche tempo in Svizzera, e giunto solo ora tra noi, *Le Cinéma, notre Metier* (Genève, Skira, S. A.) dovuto alla collaborazione di Feyder con Françoise Rosay, un interesse straordinario. Il grande regista e l'illustre attrice vi rievocano i loro esordi, la loro carriera, le loro difficoltà, i loro successi; vi trattano del loro mestiere, difficile e paradossale, come tutti i mestieri artistici, ma che più di ogni altro parla all'immaginazione delle folle. E forniscono, con questi ricordi, alla trascurata *filologia* del film materiali preziosi. Che appariranno tali, ben inteso, solo a quanti sono in grado di apprezzare al giusto segno i precedenti dei fatti dell'arte, quei precedenti che sono indispensabili, dati per l'apprendimento del linguaggio — sempre unico, esclusivo ed irripetibile — delle singole opere.

Gli altri, i pigri mentali, anche e tanto più se esternamente attivi e agitati, resteranno assai delusi dall'opericciola solidalmente prodotta dalla Rosay e dal Feyder; che non vi troveranno assolutamente nulla di ciò che reclama la

Le parole di Cesare Pavese

Il diritto di esistere

CINEMA nostro mestiere

Quattro milioni di aderenti nelle società sportive sovietiche

NOTIZIARIO DELLE BELLE ARTI

QUESTO VASTO MONDO

loro ingenuità: non vi troveranno rivelazioni di inesistenti, o per lo meno intrasmittibili, segreti professionali, nè precetti nè norme, controllati e brevettati, di buon cinema: non vi troveranno in sostanza la somma theologica della tecnica cinematografica.

Anche se il titolo sembra prometterla. E non ve la troveranno per una ragione quanto mai semplice, anche se per qualcuno stupenda: che il cinema è un'arte e, come tale, *non ha tecnica;* non ha una tecnica che possa esser separata dalla creazione singola, estratta da essa, codificata in grammatiche, trattati e poetiche, appresa e ripetuta. La tecnica cinematografica, come quella di ogni altra arte, esiste solo nelle opere singole e il suo studio si risolve nell'estetica, nella critica e nella storia. Questo è il solo, ma importantissimo, segreto della tecnica cinematografica

Umberto Barbaro

Jacques Feyder, Françoise Rosay. Le Cinéma, notre métier - Ed. A. Skira, Genève, 19-14.

Disco Boy (2023) di Giacomo Abbruzzese

Claudio Cherin

C'è la disperazione ad unire i personaggi di *Disco Boy* di Giacomo Abbruzzese. I protagonisti di questa storia sono due giovani uomini che vivono ai margini e si ritrovano a combattere l'uno contro l'altro per un mondo e in un mondo destinato a fallire.

Aleksei (Franz Rogowski) è un giovane bielorusso che cerca di raggiungere, con un amico, da clandestino la Francia. Una volta arrivato in Europa, dopo aver visto annegare l'amico, mentre guadava un fiume, il giovane si arruola nella Legione Straniera. Prestare per cinque anni servizio nella Legione straniera permette di avere la cittadinanza francese. *Tutti avete le stesse possibilità*, dice il Comandante ai nuovi arrivati. Così Aleksei non può far altro che resistere al duro addestramento, al regime di umiliazioni e crudeltà.

Una volta superato l'addestramento, si ritrova in missione sul delta del Niger.

Nel delta del Niger vive e combatte un giovane uomo, Jomo (Morr Ndiaye, esordiente con alle spalle un trascorso di migrazione clandestina), che vorrebbe avere una vita serena nella terra dove è nato. Ma le multinazionali del petrolio, inquinando e spadroneggiando, non gli permettono di vivere la vita che sogna. Così lui ed altri sono entrati a far parte di un gruppo armato che rapisce gli ingegneri europei, fa azioni di sabotaggio.

Per contrastare il fenomeno le aziende petrolifere del posto si servono della Legione straniera. Il delta del Niger mai è stato rappresentato con tale cupezza, una cupezza disperata. Da una parte, infatti, c'è il mondo globale e la sua sete di petrolio, dall'altra, c'è un'umanità miserabile (divenuta tale dai soprusi dell'uomo bianco). A loro rimane la possibilità di migrare o di afferrare le armi e combattere, perché costretta ai margini dall'esercito nazionale e dagli interessi stranieri.

Il climax del film si trova nella scena in cui Aleksei e Jomo combattono l'uno contro l'altro.

In una lotta fin troppo umana, quasi animale. Che ha lo scopo della sopravvivenza.

Entrambi, infatti, sono 'necessitati' a combattere: l'uno per trovare un proprio posto nel mondo e l'altro per difendere il proprio villaggio dalla devastazione.

Ha qualcosa di epico, il combattimento tra i due. C'è la forza bruta, corpi che si torcono; si sente la fatica, il respiro che diventa avido d'aria, il cuore che batte, il sangue che sgorga dalle ferite.

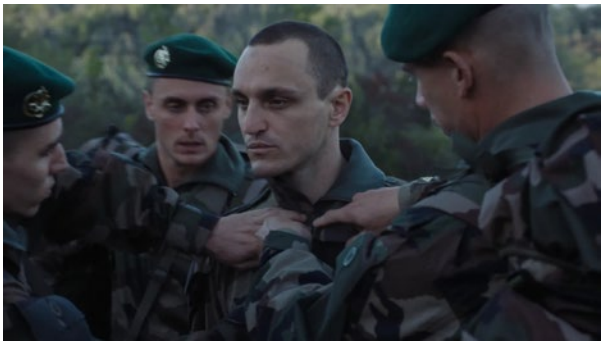
Il regista per fare ciò, per dare la sensazione di questi muscoli e ferite, inserisce una sequenza fatta con l'infrarosso notturno. Così, macchie di colore in movimento prendono forma sullo schermo rappresentando uno scontro epico, dove sopravvive chi ha più forza, certo, ma allo stesso tempo i corpi e il combattimento diventano qualcosa di straniante. Perché non sono più corpi, ma zone di colore, quelle che si mostrano.

L'effetto che ne viene fuori è quello che mostra un'umanità miserabile che lotta ai piedi del mercato globale. I due giovani uomini, infatti, non hanno motivo di lottare l'uno contro l'altro. In altro contesto sarebbero addirittura fratelli, perché accumunati come sono dalla povertà, dal degrado e dalla speranza.

Aleksei sotterra, per una scintilla d'umanità, e forse per quell'atavico ricordo delle leggi non scritte dell'epica, il proprio rivale. Il ricordo di questo scontro inizia presto a ossessionare il giovane.

Disco boy, a questo punto, diventa un film di fantasmi. Sono ectoplasmi della memoria che tornano a tormentare chi ne ha visto e toccato concretamente i corpi e non può più liberarsene.

Davvero per una vita 'rispettabile' serve ammazzare qualcuno che si vede costretto a uccidere per difendere il diritto alla vita?



Davvero vale la pena di uccidere altri, cento, mille guerrieri in posti sperduti e sfruttati per mondo, per diventare rispettabili cittadini europei? Questo si chiede Aleksei.

Nello sguardo di Franz Rogowski permane un continuo interrogarsi sul senso dell'esistenza, sia che stia cercando di entrare clandestinamente in Francia, sia che stia sperimentando

il duro addestramento della Legione Straniera. Perché questo non è un film sui corpi militari speciali e sulla loro struttura gerarchica pressoché assoluta. Abbruzzese si colloca semmai sulla scia di chi, come Clint Eastwood con *Flags of Our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima* o David Cronenberg con *La promessa dell'assassino*, ha

mostrato la guerra da fronti opposti.

La scena in cui Aleksei, di fronte alla morte di donne e bambini, chiede l'autorizzazione per poter intervenire e questa gli viene negata, perché lo scopo del suo intervento deve essere un altro, si rivela significativa. Di fronte alla disumanità di chi non ha altri obiettivi che quelli prefissati da una logica bellica d'ingaggio, Aleksei non si sente impotente.

Disco Boy diventa così un film che parla di guerra non solo uscendo dai canoni del genere, ma col compito di raccontare sensazioni e traumi che affiorano ogni momento dalla pelle e permangono nell'inconscio.

La vita di Aleksei viene sconvolta, consumata lentamente da una lebbra cieca che si allunga sull'esistenza. A differenze degli altri soldati che hanno dimenticato chi hanno ucciso, Aleksei capisce ben presto che non può più rientrare nella vita di tutti i giorni. Qualcosa in lui è cambiato per sempre.

Una sera, un corpo femminile statuario appare a Aleksei in un locale (forse è quello di Udoka –intrepretata da Laetitia Ky – che nella storia è la sorella di Jomo, che nel frattempo ha raggiunto la Francia e iniziato a fare la donna immagine nelle discoteche). Quel corpo statuario – che non è oggetto del desiderio pulsionale, ma bisogno estremo di un ritrovamento di un'umanità, altrimenti destinata inesorabilmente a perdersi in logiche, che di umano non hanno più nulla – segna la fine del sogno di una vita rispettabile. Aleksei si ritrova così a scegliere la vita ai margini da dove è fuggito.

Disco Boy di Giacomo Abbruzzese è stato l'unico film italiano presentato e premiato alla 73. Berlinale, ha un respiro (autoriale, artistico e produttivo) fortemente internazionale. Ha ottenuto l'Orso d'argento 2023 per il miglior contributo artistico, grazie alla fotografia di Hélène Louvart.

Claudio Cherin

I Festival di Eccellenza di Diari di Cineclub | Media Partner 2023

https://internationalpoliceawardartsfestival.it/

www.rassegnalicodia.it

www.sentierofilm.com

www.cinelatinotrieste.org

accordiedisaccordi.it

www.apuliawebfest.it

www.cinecircoloromano.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.premiozavattini.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.cinenapolidiritti.it

www.cinemainospedale.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.firenzearcheofilm.it

www.facebook.com/events/244166730681451

www.cinecircoloromano.it

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 01 novembre 2023 al 29 novembre 2023

Per ascoltare i podcast clicca qui:

Corrispondenze Musicali sul Confine | Quarta Puntata - La musica per piccoli film di Arlo Bigazzi. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |29.11.2023|10:10

I Premi Strega | Quarantesima Puntata - Pietro Citati vincitore nel 1984 con "Tolstoj" (Longanesi, 1983). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |29.11.2023|05:38

Visconti: La scrittura filmica | Quarta Puntata - La scenografia come spazio narrativo. A cura del prof. Mino Argentieri. (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |27.11.2023|17:07

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXVI) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias e a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 25 aprile 1932. |24.11.2023|05:28

I Premi Strega | Trentanovesima Puntata - Mario Pomilio vincitore nel 1983 con "Il Natale del 1883" (Rusconi, 1983). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |22.11.2023|06:15

Taccuini incredibili di incredibili registi | Diciottesima Puntata - La Vague e la Nouvelle. Il cinema birbante di Jean Eustache. Conduce Patrizia Salvatori. |21.11.2023|09:02

Visconti: La scrittura filmica | Terza Puntata - Enucleazione drammatica. A cura del prof. Mino Argentieri. (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |20.11.2023|32:34

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 18 aprile 1932. |17.11.2023|07:28

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXIX) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Vittorio De Seta per il centenario dalla sua nascita, la purezza dell'immagine, la concretezza della poesia. |16.11.2023|05:33

Corrispondenze Musicali sul Confine | Terza Puntata - La giusta distanza dell'organetto di Riccardo Tesi. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |15.11.2023|11:21

I Premi Strega | Trentottesima Puntata - Goffredo Parise, vincitore nel 1982 con "Sillabario n. 2" (Mondadori, 1982). Descrizione dei racconti e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |15.11.2023|06:57

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventunesima Parte - "L'Angelo sterminatore". Conduce Roberto Chiesi. |14.11.2023|08:08

Visconti: La scrittura filmica | Seconda Puntata - Personaggio e ambiente. A cura del prof. Mino Argentieri | (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |13.11.2023|16:22

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 11 aprile 1932. |10.11.2023 |03:28

I dimenticati #102 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Centoduesima puntata: Susan Peters. Conduce Virgilio Zanolla. |09.11.2023|14:41

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Seconda Puntata - I tre Adolf di Tezuka: il Dio pacifista del manga, empatico con tutti ma non con la Palestina. Conduce Ali Raffaele Matar. |08.11.2023|07:11

I Premi Strega | Trentasettesima Puntata - Umberto Eco, vincitore nel 1981 con "Il nome della rosa" (Bompiani, 1980). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |08.11.2023|07:07

Taccuini incredibili di incredibili registi | Diciassettesima Puntata - Un anniversario (in) visibile. Dedicato a Chris Marker. Conduce Patrizia Salvatori. |07.11.2023|10:32

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventesima Parte - "Viridiana". Conduce Roberto Chiesi. |07.11.2023|10:32

Visconti: La scrittura filmica | Prima Puntata - Renoir: Il Maestro. A cura del prof. Mino Argentieri.

(Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |06.11.2023|10:54

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 28 marzo1932. |03.11.2023|04:58

Corrispondenze Musicali sul Confine | Seconda Puntata - La personale bossa nova di Jacarandá. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |01.11.2023|11:14

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventiseiesima Puntata - "Lautarii" di Emil Loteanu, la guerra in Ucraina, Amos Oz e i bambini di Gaza e Israele. Conduce Antonio Vladimir Marino. |01.11.2023|26:17

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXVII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

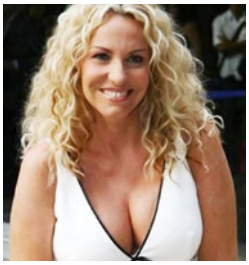
Sandra Milo

Mauro Corona

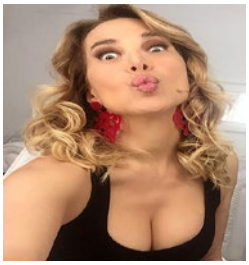
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

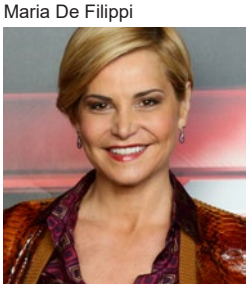
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

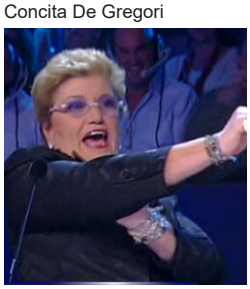
Concita De Gregori

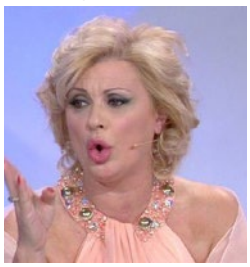
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia Di Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

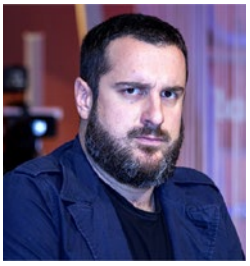
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

L'angelo azzurro (1930) di Josef von Sternberg

Era da molto tempo che non si picchiavano per me.

Lola Lola (Marlene Dietrich) e Il professor Immanuel Rath (Emil Jannings)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola D e Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso